246
Si5i

Simon

Die ikonographie der Grablegung Christi

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

To renew call Telephone Center, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

DEC 15 1981

APR 3 1984

L161—O-1096

Die Ikonographie der Grablegung Christi.

Untersuchungen der Bildtypen vom 9.—16. Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt von

Gertrud Simon

aus Mainz.

Rostock i. M.
Druck von Carl Hinstorffs Hofbuchdruckerei
1926

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Referent: Herr Professor Dr. L. Bruhns.

246
S151

Inhalt.

Seite

Einleitung 5

I. Beeinflussung der Darstellungstypen durch außerbildkünstlerische Faktoren 8

II. Die Darstellungsweisen in Byzanz und im Orient 22

III. Die italienischen Bildtypen 31

IV. Französische und niederländische Ikonographie 54

V. Die Grablegung in Deutschland 72

Anmerkungen 95

Literatur 105

Inv. 23 M 30

Einleitung.

Es ist Wesen und Zweck einer ikonographischen Arbeit, den Bildinhalt in seiner äußeren Gestalt zu erfassen, das heißt, die Komposition und ihre einzelnen Faktoren in ihrer Veränderlichkeit im Ablauf verschiedener Zeiten und Völker aufzuzeigen. Zeiten und Völker äußern sich in einer Form, die nie konstant bleibt. Die jedem Volk spezifische Grundveranlagung geht immer neue Verbindungen ein mit dem in den verschiedenen Zeitepochen vorherrschenden Lebensgefühl. Die so geschaffenen Verbindungen sind für die Schöpfung künstlerischer Werte von ebenso großer Bedeutung wie für die Entstehung staatlicher oder wirtschaftlicher Institutionen. Sie bleiben für die Perioden neuerer Geschichte ebenso wirksam wie für die historischen Zusammenhänge des Mittelalters. Dort ist es mehr der einzelne, der als Repräsentant seiner Zeit und seines Volkes angesehen werden kann, hier ein Kollektivum, das einen bestimmten Typus schafft.

Diese Unterscheidung von Typus und Individuum ist grundlegend geworden für die Gestaltung dieser Untersuchung über die Bildformen der Grablegung Christi. Der Anfang ist gegeben mit der frühesten erhaltenen Wiedergabe dieses evangelischen Ereignisses, das Ende mit dem Zeitpunkt, wo persönliche Phantasie und Erfindung zum Kanon gewordene Darstellungsprinzipien verändern, wo eine künstlerische Individualität die Grenzen mittelalterlicher Formelhaftigkeit durchbricht. Dieser Zeitpunkt ist aber nicht durch ein bestimmtes Datum zu fixieren; er erscheint da früher,

10 April '29 exch. durch

687078

dort später. Die Empfänglichkeit bewahrt gewissen Ausdrucksformen mitunter selbst dort noch eine Existenz, wo schon eine freie Selbständigkeit ein allgemeines Zurückgreifen auf eine vergangene Gestalt verhindert. Doch soll das nicht heißen, daß innerhalb der gebundenen Darstellungsweise nicht dies oder jenes Talent seine Ueberlegenheit in Neuerungen beweist. Es gibt genügend Beispiele, wo sich an den Namen eines einzelnen die Schöpfung eines Motivs knüpft, das dann für die Folge Vorbild wird und dessen Wirksamkeit nicht an den unmittelbaren zeitlichen und territorialen Umkreis gebunden bleibt.

Im Allgemeinen aber ist während des Mittelalters weder die Auswahl noch die Gestaltung des Stoffes Erfindung eines superioren Geistes. Alle religiösen Darstellungen sind der Niederschlag einer bildhaften Vorstellung der heiligen Schrift. „Hinter jedem christlichen Kunstwerk steht ein Text“ [1]). Doch führt kein direkter Weg vom Bibelwort zur künstlerischen Wiedergabe, die Exegese ist Brücke zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und Mensch.

Es fehlt also die ganze unmittelbare Beziehung des ausführenden Künstlers zu seinem Werk. Zwar war nicht das Maß des seelischen Inhalts oder des religiösen Gefühls fixiert, — einem frommen Menschen blieb immer noch die Möglichkeit, seine Gläubigkeit und Gottverbundenheit auszudrücken — wohl war es aber die Form. Sie war es durch den Zweckcharakter der Darstellung, die nichts anderes sein sollte, als das pädagogische Mittel zur Unterweisung des unwissenden Menschen in der göttlichen Sprache, genau so wie es die Predigt tat.

Die Konzeption wird bestimmt durch die auftraggebende geistliche Autorität. Sie unterliegt natürlich auch dem zeitlichen Wandel und ihre Entwicklung ist abhängig von der geistigen Entwicklung überhaupt. Der rein präsentative Charakter der romanischen Zeit

geht im 14. Jahrhundert über in eine mehr lyrische Form; die naturalistische Auffassung des 15. Jahrhunderts ist Vorbote eines beginnenden individualistischen Zeitalters.

Die mittelalterliche Bildkunst bleibt in engster Verbundenheit mit dem Gottesdienst in jeder ihrer Erscheinungsformen, sei es Malerei, Plastik oder Buchillustration, immer ist sie Mittlerin zwischen Theologie und Leben. Ihre Bedeutung ist klar gekennzeichnet auf dem 2. Nizäischen Konzil, wo es heißt: Die Ausführung der Bilder ist nicht eine Erfindung der Maler, sondern eine anerkannte Gesetzgebung und Ueberlieferung der allgemeinen Kirche ..... Die alten Väter haben sie an die Wände der Kirchen angebracht. Daher ist es ihr Gedanke und ihre Ueberlieferung und nicht die des Malers. Diesem gehört nur die Kunst, die Anordnung aber den bauenden Vätern [2]).

Diese Stellungnahme der Kirche ist im 13. Jahrhundert ebenso entscheidend wie im 8. Die Künstler waren zunächst selbst Mitglieder einer geistlichen Gemeinschaft und später einfache Handwerker mit wahrhaft religiösem Gefühl, aber bescheidener Bildung. Der Grund also für die Konvenienz der Formensprache, für die Kanonisierung der Ausdrucksmittel liegt eben hierin, daß die Kunst durch ihre Einbeziehung in den Kreis der kirchlichen Grundsätze und Traditionen von vornherein die Pflicht zu Unselbständigkeit und Unfreiheit übernehmen mußte. Auch später, als das Abhängigkeitsverhältnis nicht mehr in der engsten Form bestand, blieben die einmal gegebenen Vorschriften eine Art freiwillige Bindung und geben den Grund für manche rudimentären Bestandteile in den sich als Eigenform erweisenden Schöpfungen der Renaissance- und Barockkünstler.

I.

Beeinflussung der Darstellungstypen durch außerbildkünstlerische Faktoren.

Wo liegt der geistige Ursprung der Grablegung? Er liegt dort, wo aller Ursprung christlicher Kunst liegt: in den Evangelien. Ihr Text ist mehr oder weniger übereinstimmend; identisch in der Tatsache, abweichend in der Art des Geschehens und der Zahl der am Vorgang Beteiligten. Matthäus und Markus sind in gleicher Weise knapp; sie berichten: Joseph, ein reicher Mann aus Arimathia, der Jünger Jesu war, erwirkte sich von Pilatus die Erlaubnis, den Toten zu begraben. Er wickelt ihn in feine Leinwand und legt ihn in sein neues Felsengrab, das er mit einem Stein verschließt. Zwei Marien wohnen dem Vorgang bei.

Lukas erweitert den Bericht; Das Trauergefolge vergrößert sich um all die Frauen, die mit Christus aus Galiläa gekommen waren.

Johannes endlich ist am ausführlichsten. Seine Aufzeichnung ist die Erzählung des Augenzeugen: er fügt der älteren noch besondere Momente hinzu. Er führt den Nikodemus ein, der mit seinen Spezereien den Leichnam salbt, bespricht die genaue Art der Einhüllung, nämlich mit Binden, wie es den Begräbnissitten der Juden entsprach und beschreibt die Lage des Grabes in einem Garten nahe der Kreuzigungsstätte.

Der gedankliche und sinnbildliche Inhalt der Begebenheit hätte an sich genügt, um in den Darstellungskreis der Katakombengemälde aufgenommen zu werden. Die

Erlösungsidee wäre stark genug gewesen, um dort eine spontane Wiedergabe zu finden. Aber antikisches Schönheitsgefühl, vor allem aber die religiöse Ehrfurcht der ersten Christen vor dem irdischen Sein und Leiden der Gottheit verbot ihnen die anthropomorphe Darstellung. Die Kirchenväter legitimieren späterhin diese Auffassung in ihren Werken. Aber ihre gelehrten Auslegungen der heiligen Schrift blieben den meisten Menschen unverständlich; und gleichzeitig ging mit dem unbedingten Verhältnis des Menschen zu seinem Gott auch die unmittelbare Anregung zur bildlichen Darstellung durch die biblischen Texte verloren.

Die Quellen, aus denen die Künstler weiterhin schöpfen zur Verbildlichung der religiösen Stoffe sind von nun an der Gottesdienst mit Predigt und Liturgie. Hauptsächlich die Liturgie. Sie ist ihrem Wesen nach bildgestaltend und ihre Symbolik ist das Organ, durch das der Fromme geistigen und seelischen Anteil an den evangelischen Geschehnissen gewinnt.

Die Liturgie mit Vortrag und Antwort trägt in sich schon ein dramatisches Element und kann in dem zelebrierenden Priester und der gläubigen Gemeinde eine gewisse bildhafte Vorstellung von dem Text der Dialoge und Gesänge wachrufen. Man kann annehmen, daß aus solchen Imaginationen die gemimten Szenen entstanden, die nach und nach ein fester Bestandteil des Gottesdienstes wurden. Als älteste mag das Osterspiel mit dem Besuch der drei Frauen am Grabe gelten. Auch für die Grablegung gibt es Belege, die sie als rituelle Handlung innerhalb des Karfreitagsgottesdienstes anführen. Es sind in der Hauptsache Berichte aus Klöstern, die diesen Brauch wiedergeben, den man sicher als vor dem Jahre 1000 existierend annehmen darf. Dunstan berichtet in den Regulae monachorum anglicae nationes[3]): nam quia ea die depositionem corporis Salvatoris nostris celebramus, usum quorumdom religiosorum imitabilem ad fidem indocti vulgi ac

neophytorum corroborandam aequiparando, sequi si ita cui visum fuerit vel sibi taliter placuerit hoc modo decrivimus. Sit autem in una parte altaris, qua vacuum fuerit, quaedam assimilatio sepulcri velamenque quoddam in giro tensum, in quod dum sancta cruce adorata fuerit deponatur hoc ordine: veniant diaconi, qui primo portaverunt eam, et involvent eam sindone in loco ubi adorata est, tunc reportent eam canentes antiphonas: „In pace in idipsum", „Habitavit", item, „Caro mea requiescet in spe". Donec veniant ad locum monumenti, depositaque cruce, acsi Domini nostri, Jesu Christi corpore sepulto, dicant antiphonam, „Sepulto Domini signatum est monumentum", ponentes milites, qui custodirent eum. In eodem loco sancta crux, cum omnia reverentia custodiatur, usque Dominicam noctem resurrectionis".

Diese Verordnung des heiligen Dunstan entstammt der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts. Der Brauch des Sepulcrum Christi ist nicht erst auf seine Anregung in England entstanden. Er gibt in dem Vorwort selbst an, daß er vieles aus den Klöstern des Kontinents aufgenommen habe. Besonders aus den Klöstern Fleury sur Loire und Gent, deren Observanzen er mit denen der alten angelsächsischen zu einer Konkordie vereinigte. Es ist also nicht ungerechtfertigt, wenn man diese dramatische Anordnung des Begräbnisses des Kreuzes schon vor der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts für die Klöster Frankreichs und Deutschlands in Anspruch nimmt, denn derselben Zeit gehört eine Bestätigung dieses Ritus in Deutschland an. Die Lebensgeschichte des heiligen Ulrich von Augsburg[4]) erzählt, daß er am Karfreitag in der Kirche des heiligen Ambrosius die von der Kommunion übrig gebliebenen Partikeln des Sakraments unter einem Stein begrub und am Ostersonntag feierlich in die Kirche des Johannes Baptista übertrug: Die autem Parasceve ..... sacro dei mystrio perpetrato, populoque sacro Christi corpore saginato,

et consuetudinario more, quod remanserat, sepulto ..... Die paschali intravit ecclesiam, ubi die Parasceve corpus Christi superposito lapide collocavit.

Daß diese Zeremonie der Beisetzung, sei es des Kreuzes oder Abendmahls zwischen dem 10. und 13. Jahrhundert lebendig blieb, beweist ein Rituale aus Zürich aus dem Jahre 1260[5]), das sich gegen diese anscheinend populär gewordene Sitte wendet, denn „es sei widersinnig, das Abendmahl, das den lebendigen Leib Christi bedeute, als Leichnam darzustellen".

Der Widerspruch scheint nicht allgemein geworden zu sein, vielleicht handelt es sich auch hier nur um einen Einzelfall der abfälligen Beurteilung, denn das 14. Jahrhundert liefert in mehreren Exemplaren die Bestätigung für die Fortdauer der besprochenen Karfreitagsfeier. Ein Rituale aus Straßburg von 1364[6]) gibt folgende Darstellung: commonione paracta, ministri altaris hebdomiadarius cum incenso duobus pueris cum candelabris, processione vadant ad locum sepulcri cum corpore Domini, ubi debet recondi cantando antiphona, prespytero nectente fila, cantantur: Sepulto Domini signatum.

Und ein gleichzeitiges Rituale aus Bayeux[7]): Pontifex accipiens crucem super altare jacentem cum alio sacerdote, incensato prius sepulcro. ..... Deinde accipiat de manu diaconi in pixidi sindone cooperta Corpus Dominicum a die praecendenti reservatum et ponat illud honorifice in ipso sepulcro juxta crucem .... et claudat illud.

Die Zahl der literarischen Beweise wird mit der Zeit wachsen, je allgemeiner die Kenntnis von den Gebräuchen des Ordenslebens und der Sonderkirchen wird. Aber das Vorhandene genügt, um die Existenz eines lebendigen Vorwurfs für die Bilddarstellung der Grablegung zu sichern. Die Vorstellung von einer direkten Uebertragung des „Modells" ist zu modern. aber die Erinnerung an gewisse fixierte Gruppierungen,

Bewegungen, Stellungen fügt sich dem geistig Vorgestellten hinzu und läßt allmählich irgend einen Vorwurf reifen. Solche Verbindung von tatsächlich Geschautem und geistiger Vorstellung wird man als treibende Kraft bei der Entstehung der frühen Typen der Grablegung anzusehen haben.

Diese Kombination ist indessen nicht der einzige Ausgangspunkt für die Annahme, daß außerbildkünstlerische Faktoren bei der Schöpfung von Bildtypen tätig waren. Die antike Literatur hat in dem Epigramm dem Mittelalter eine poetische Form der Kunstbetrachtung vermacht: ein kurzes Gedicht, das mit Geist und Witz das Kunstwerk beschreibt, erläutert und beurteilt. Die christliche Kultur unterwirft sich dieses Produkt hellenistischer Dichtkunst. Die zwanglose Grazie muß der didaktischen Absicht einer theologischen Weltanschauung Platz machen. Während Byzanz die Tradition in ihrer alten künstlerischen Form weiterpflegte, erlangte der lehrhafte Titulus im Abendland eine große Bedeutung. Sein Zweck ist rein unterweisend, und seine Absicht macht ihn zu einem der Predigt gleichwertigen Bestandteil der mittelalterlichen Volkserziehung, solang er lediglich als Inschrift auftritt und den historischen Bildercyklen als Erklärung beigegeben wird. Mitunter aber hat er eine seinem antiken Vorläufer ähnlichen Charakter und ist eine Art poetischer Kunstbeschreibung teils für bestehende, teils für erst zu schaffende Malerei. Und insofern er noch nicht existierende Kunstwerke vorbereitet, hat er Teil an der Gestaltung des bildlichen Stoffkreises. Denn er ist im wesentlichen mehr Programm als Vorlage, mehr Anleitung für die Auswahl der Szenen als für ihre Ausführung. Vielleicht stand er, was seine Einwirkung anbelangt, nicht an erster Stelle, und seine größere Bedeutung lag in seinem literarischen Wert. Aber wie dem auch gewesen sein mag, ein anregender Einfluß ist ihm sicher zuzuschreiben, wenn auch nur der sekundäre, für die dekorative Aus-

schmückung der Kirche und ihres Inventars Vorschläge gemacht zu haben.

Tituli der Grablegung sind äußerst selten. Das Dittochaeum des Aurelius Prudentius Clemens gibt einen Abriß der alt- und neutestamentlichen Ereignisse. Wäre seine mit Sepulcrum Christi überschriebene Szene tatsächlich eine Grablegung, so dürfte sie als die früheste abendländische Behandlung des Stoffes überhaupt angesehen werden. Aber der Text wird eher einer Auferstehung zur Erklärung gedient haben [8]),

Christum non tenuit saxum, non claustra selpulcri
Mors illi devicta iacet, calcavit abyssum
Sanctorum populos superas simul ivit ad oras
Seque dedit multis tactuque oculisque probandum.

wenn man ihn überhaupt als einen Entwurf zur Illustration einer biblischen Bilderreihe ansehen will.

Inhaltlich eindeutig dagegen sind die Tituli, die Ekkehard IV. im 11. Jahrhundert auf Veranlassung des Erzbischofs Aribo für den Mainzer Dom ausgearbeitet hat [9]). Sie sind so zahlreich, daß ihre Ausführung höchstens teilweise erfolgt sein kann, wie es die Ueberschrift eligantur qui picturis conveniant von vornherein besagt. Der Text für die Szene der Grablegung enthält nichts weiter als die Tatsache: Ossa Domini recipit nova machina busti. Wenn die Bilder realiter ausgeführt wurden, blieb der Phantasie zur Formung der Handlung noch größter Spielraum.

Für das Vorhandensein des Titulus auch noch im 14. Jahrhundert zeugen die Inschriften der Glasfenster von Sankt Albans [10]). Allerdings weisen auch sie keine ikonographische Bereicherung für das Begräbnis Christi auf, sie bringen nur die für diese Szene übliche Gegenüberstellung solcher alt- und neutestamentlichen Begebenheiten, die dem äußeren Geschehen und dem wirklichen Sinn nach Verwandtschaft zeigen. Denn daß der Grablegung die Versenkung des Joseph in die Cisterne und des Jonas ins Meer beigegeben wird,

geschieht in formaler Hinsicht der Parallelität des in eine unterirdische Behausung eingehenden Menschen wegen. In inhaltlicher Beziehung bildet die Auferstehung und Errettung das tertium comparationis:

Sic in cisterna Joseph ast fuit haec morva parva
Christus sic galidae fuit infra vissera terrae
Pisces erat trinis Jonas sen ventra diebus.

Das Urteil über die Bedeutung des Titulus kann nur so lauten, daß sein Wert und seine Einwirkung fast ausschließlich darin bestanden, die Disposition für ein Gesamtwerk, für die Aufeinanderfolge der Bilder, vielleicht auch für die Hauptlinien ihres Inhaltes, nicht aber für die Ausführlichkeit der Einzelschilderung gegeben zu haben. Zu seiner Ergänzung entfaltete die Predigt ihre ganze malerische Kraft und vollendete die dort gegebenen ersten Eindrücke nach der alleinmaßgebenden Absicht und Anschauung der geistlichen Idee. Vor allem Inschrift-Titulus und Predigt befanden sich in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis, denn auch die Predigt gewann an Nachdruck und Bedeutung, wenn der sichtbar angebrachte Titulus — mitunter auch ohne Bezug auf ein Bild als selbständiger Schmuck existierend — ihren Sinn wiederholte. Und aus diesem Grund darf auf eine Beeinflussung der Darstellung durch diese beiden geistlichen Elemente nicht ganz negiert werden. Die immer wieder dem geistigen Auge des Zuhörers vorgeführten eindrucksvollen Bilder haben seine Phantasie in eine bestimmte, von vornherein festgelegte Richtung hin gelenkt [11]).

Aber schließlich kann auch der größte Wortschatz, die leidenschaftlichste Sprache, die zwingendste Ausdruckskraft nicht so anschaulich wirken, wie das räumlich existierende, tatsächlich gesehene Vorbild.

Der dramatische Kern der liturgischen Zeremonien entfaltete sich langsam weiter. Nichts war organischer, als daß die gottesdienstlichen Vorführungen sich allmählich zu einem ganzen Drama zusammenschlossen.

Die durch die Dramatik der Liturgie ins Leben gerufenen Szenen bilden den Grundstock, um den sich die neuen Szenen der geistlichen Spiele gruppieren. Die Grablegung als solche geht fast ebenso, wie sie der Brauch des 10. Jahrhunderts herausgebildet hatte, in das Programm des Karfreitagsspiels über. Allmählich wird sich die Szenerie vervollständigen, die Beteiligten werden sich in ihrem Aeußeren den Personen des evangelischen Berichtes durch kostümliche Unterscheidung zu nähern versucht haben, bis endlich das Bedürfnis nach realistischer Gestaltung so weit ging, daß der kirchliche Rahmen dem mit profanen Begebenheiten durchsetzten Inhalt nicht mehr entsprach; und die Freiheit der Bühne schuf auch eine Freiheit der bildlichen Anordnung.

Das beginnende 15. Jahrhundert läßt das geistliche Spiel hinübergreifen in die Sphäre des weltlichen. Die Popularität, die es sehr bald gewinnt, verändert nicht seinen Kern, wohl aber seine Gestalt. Es wird breiter in seinem epischen Bestandteil, anschaulicher, realistischer. Zur gleichen Zeit ändert sich im gleichen Sinn auch der Charakter der religiösen Kunst. Diese Entwicklungsparallele ist in erster Linie die Folge einer Wandlung des Lebensgefühls, der Willensrichtung, die sich in diesen beiden Ausdrucksweisen des Geistes gleichermaßen zu äußern beginnt. Die bildenden Künstler waren Zuschauer des Spiels; das Geschaute wurde Vorwurf für ihre Arbeit. „Die Bildhauer der Pietà und der Grablegung versteinern den Schmerz der Mysterien [12])".

Die Prozession zum Grabe bleibt ihrem Wesen nach dieselbe wie in den Mönchsregeln der deutschen, englischen und französischen Klöster im frühen Mittelalter, nur die Personen sind identifiziert und ihrem Kostüm wie ihren Gebärden sind dadurch gewisse Verpflichtungen auferlegt. Es gab ein bestimmtes Programm für die Aufstellung der Teilnehmer auf der Bühne. Das Frankfurter Passionsspiel von 1493 gibt

folgende Detaillierung[13]): Et tunc portetur corpus a Joseph et Nicodemum solum (?) ad sepulcrum et precedant duo angeli cum candelis et sequantur duo angeli tali modo et vadant Maria cum Johanne et alie mulieres habentes pyxides in manibus usque ad sepulcrum Christi.

Oder die Grablegung in der Handschrift des Mathias Gundelfinger in der Luzerner Bibliothek (die sogenannte Gundelfinger'sche Grablegung aus dem Jahre 1494[14]): Primo procendens unus masculus bajulans crucem, deinde quattuor angeli portantes tres claves et coronam, deinde quattuor cum cereis deinde Joseph et Nicodemus et duo servi bajulantes crucifixi, deinde iterum quattuor angeli cum cereis, deinde Maria virgo cum Johanne, deinde tres Mariae et ultimo duo servi portantes urgentum et in circuitum pergant ad sepulcrum.

Und endlich das Donaueschinger Spiel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts[15]): Un nament Joseph und Nikodemus, Centurio und Loynus den Salvator und tragend in zum Grab und volgen im Maria und andere Marien nach und fürt Johannes Marien.

Diese Zitate geben den Beweis, daß die Bereicherung der Bilder durch die attributiven Beigaben der Salbgefäße, durch die Hinzufügung der Leidenswerkzeuge eine Errungenschaft ist, die dem Naturalismus der Spiele zu danken ist.

Das szenische Programm war es vor allem, das den Künstler, der eine Grablegung schaffen wollte, interessierte, während der Text der Handlung ziemlich bedeutungslos für ihn blieb. Der Inhalt der Gespräche drückte nicht mehr als den einfachen Vorgang aus, irgend welche Einzelheiten blieben darin unerwähnt. Der große Schmerz der lamentationes war auf die Beweinung konzentriert. Das Begräbnis war eine Szene äußerer Handlung, verbunden mit einer mehr ruhig-

schmerzvollen Betrachtung des Toten. Es war nur ein historisches Moment in der Abfolge der Leidensgeschichte, das weder den Charakter starken lyrischen Ausdrucks trug, noch seinen Ursprung in irgend einer Idee eines scholastischen Lehrgebäudes hatte. Es „geschah" einfach der evangelische Bericht mit mehr oder weniger szenischen Hinzufügungen, mit mehr oder weniger großer Beteiligung eines Trauergefolges.

Die so aufgezeigten Entwicklungslinien haben ihre Gültigkeit in gleicher Weise für Frankreich, die Niederlande und für Deutschland, kurz für den Norden von Europa. Vielleicht ist für Frankreich im allgemeinen ein früherer Beginn der zusammenhängenden Spiele und der durch sie bedingten äußeren Veränderungen anzunehmen.

Auch für Italien unterscheiden sich die Grundlagen, d. h. die liturgische Basis nicht von denen der nordischen Länder, wohl aber der Verlauf des Prozesses. Vermutlich liegt auch hier der Beginn der schauspielerischen Gestaltung schon vor der für Deutschland gültigen Zeitperiode. Das 13. Jahrhundert hat vielleicht, das 14. Jahrhundert sicherlich solche Aktionen gekannt. Es existiert in Italien im 14. Jahrhundert ein seltsamer Zusammenhang zwischen Predigt und dramatischer Darstellung: der Geistliche läßt den Text seiner Rede durch lebende Bilder erläutern. Der Zweck ist klar, die Passion mit anschaulichen Beispielen mußte dem Zuhörer den allertiefsten Eindruck machen. Während der Prediger die Szenen der Passion vortrug, wurden sie gleichzeitig von Schauspielern dargestellt.

Ein Karfreitagsspiel[16]) eine devozione del venerdì santo, das seine Entstehung dieser Absicht verdankt, ist in einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhalten. Zwar nicht in seiner ursprünglichen Gestalt, da der Text eine Mischung von umbrischem und venezianischem Dialekt ist. Die drama-

tische Form und die Schreibart weisen in die erste Hälfte des Jahrhunderts[17]), das Original war wahrscheinlich noch früheren Datums und ist vielleicht unter den Manuskripten der dramatischen Laudenpoesie vom Anfang des Jahrhunderts zu suchen. Diese Annahme gewinnt an Möglichkeit durch die immer wiederkehrenden Bemerkungen secondo che é consueto oder come é consueto. Die Szene der Beweinung weist ein richtiges Programm für die Anordnung der Personen auf. Maria in der Mitte, Johannes zu Häupten, Magdalena zu Füßen Christi, genau so wie sie tatsächlich in vielen Beispielen der Malerei und Plastik anzutreffen sind. Die Anmerkung für die Grablegung folgt den gesprochenen Klagen: Dito questo Joseph e Nicodemo lo meteno a lo sepulcro, e Maria, e Johanne e Madalena sende vano per la via de le done. Dieses Einzelbeispiel ist vermutlich Repräsentant einer ganzen Gattung, für die es zunächst allerdings noch an weiteren Exemplaren fehlt. Es genügt auch für die Beweisführung, daß Italien für szenische Aufführungen und zwar im Rahmen einer kultlichen Zeremonie früher reif war als die zisalpinen Länder, und daß demgemäß der Zeitpunkt, wo Spuren solcher Entwicklung in der bildenden Kunst anzutreffen sein können, dort weiter hinauf zu rücken. ist.

* * *

In fast noch völligem Dunkel liegen die Beziehungen zwischen kirchlicher Literatur und bildender Kunst in Byzanz. Manche Einzelheiten der Grablegungsszene beruhen auf den ergänzenden Berichten der apokryphen Evangelien, insbesondere dem Evangelium Nicodemi, dessen erste Redaktion zwar nichts ist als eine Wiederholung der biblischen Texte, dessen zweite Abfassung aber erzählt, daß die beiden Männer Joseph und Nikodemus mit Maria, Magdalena und Johannes

den Leichnam nach dem Brauch in ein weißes Tuch hüllten und ihn begruben [18]).

Die Berichte über das Vorhandensein eines geistlichen Dramas widersprechen sich. Wie weit die dramatische Aktivität der Liturgie einzuschätzen ist, bedarf noch einer besonderen Untersuchung. Die Liturgie entwickelte hier wahrscheinlich vor dem Abendlande ihre dialogische Form. Die Vorlesungen aus den Evangelien — ein fester Bestandteil des Gottesdienstes — nehmen allmählich Ausschmückungen und Erläuterungen auf, die ihre Herkunft nicht nur den apokryphen Schriften der Bibel zu verdanken haben. Hier waren zweifellos elementare Volkskräfte, ein starker Glaube verbunden mit einer starken Phantasie, schöpferisch tätig.

Die Homilien des Orients enthalten eine ausgesprochene Dramatik des Inhalts und der Form. Sie paraphrasieren die kleinen Gespräche der Evangelien mit sich abwechselnden Monologen, Dialogen und Chören. Aber niemand spricht außer dem vortragenden Geistlichen. Und diese Form der Vorlesung hat keine Wandlung durchgemacht, denn der Uebergang von Erzählung zur Darstellung ist sicherlich niemals erfolgt. Gewisse mimische Imitationen der evangelischen Vorgänge haben in Jerusalem den Ostergottesdienst begleitet; aber diese, wenn man so sagen darf, schauspielerischen Aktionen waren mehr eine spontane Aeußerung religiöser Suggestion als eine absichtliche Vorführung.

Die Entstehungszeit der „dramatischen" Homilien wechselt mit der Zuschreibung an die Persönlichkeiten der Verfasser. Einige werden einem Eusebius zugesprochen, der einmal als Eusebius von Alexandrien, ein andermal als Eusebius von Emesa gedeutet wird, beide gehören wohl dem 4. Jahrhundert an. Andere Homilien stehen im Zusammenhang mit Epiphanius von Zypern, dessen Individualität unter den verschiedenen Trägern dieses Namens auch nicht zu fixieren ist. Zeitlich kommt die Periode vom 5. bis 7. Jahrhundert

in Betracht. Die Eusebianischen Homilien behandeln vornehmlich die Taufe und den Abstieg in die Vorhölle. Die mit diesem Titel versehene Erzählung beginnt indessen schon mit dem Verrat des Judas und geht nach oberflächlicher Berührung der weiteren Leidensschicksale zur Bestattung über. Joseph von Arimathia erbittet in langer Rede den Leichnam von Pilatus. Er erhält ihn, nimmt ihn vom Kreuz, legt ihn auf die Erde und läßt ihm alle Ehrungen zuteil werden, die die Heiligkeit des Toten erfordern. Der Chor des Textes fragt ihn nach Einzelheiten des Geschehens, nach dem Schließen der Augen, nach der Einhüllung und Salbung und endlich nach der Bestattung selbst.

Die Homilie des Epiphanius beruht fast gänzlich auf dieser älteren; Joseph, ein Chor von Engeln und Gläubigen sind die Personen [19]).

Und endlich existiert noch ein weiteres Dokument dieser dramatisch-undramatischen Gattung, das Gregor von Nazianz zum Autor haben soll, aber wohl erst dem 11. oder 12. Jahrhundert entstammt. Man hat ihm den Charakter eines Passionsspiels geben wollen, aber es ist zweifellos nichts anderes als ein Derivat jener gelesenen Darstellung der Passion.

Der „Christus patiens“ [20]) ist seinem literarischen Wert nach ein bedeutungsloses Werk, eine Anhäufung antiker Schauspielzitate aus den Stücken des Euripides, Sophokles und Aechylos, ein wirres Durcheinander heidnischer und christlicher Elemente. Form und Inhalt aber decken sich völlig mit den dialogisierten Erzählungen des 4. und 5. Jahrhunderts. Die Tradition blieb lebendig.

Der Einfluß der dramatischen Homilien auf die evangelischen Bilderzyklen kann nicht bestritten werden. Der Gegenstand der Rededramen kehrt wieder an den Wänden der Kirche, auf den Seiten der Codices. Die Tatsache, daß man die Kreuzabnahme und Beweinung bezw. Grablegung längst vor gewissen Szenen, die der

gelesene Text nicht enthielt, z. B. der Kreuzanheftung u. a. darstellte, liefert einen einwandfreien Beweis.

Diese für den Orient so eigentümliche Form der gottesdienstlichen Evangelienerklärung gibt zu denken. Ist sie nicht der Keim der abendländischen Spiele? Ist sie nicht vor allem die Grundlage jener in Italien heimischen Verbindung von Predigt und mimischer Darstellung? Die devozioni des Gründonnerstag und Karfreitag können gar keinen anderen Ursprung haben als die Homilien, sie sind nur eine Erweiterung des dort konstatierten Prinzips. Nicht nur die abendländischen Mysteriendichter haben aus dieser Quelle geschöpft, auch die Meditationen des Pseudo-Bonaventura sind voller Anklänge an die Homilien des Orients.

Die literarischen Typen sind gewandert, mit ihnen die Typen der Bildkunst. Beide standen immer in starker Wechselbeziehung, in einem Verhältnis gegenseitiger Befruchtung. Aber der Ausdruck des Wortes in bildhafter Darstellung schlägt bald, in Bezug auf seine Wirksamkeit auf fremde Kunstgebiete, die Konkurrenz der geistig-literarischen Schöpfungen. Er macht nicht vor den Grenzen eines anderen Landes halt und scheint zeitweise die bodenständige Erfindungskraft stark beeinträchtigt zu haben. Die Anregung durch fremde Bildtypen stellt mitunter die literarische Beeinflussung fast gänzlich in Schatten bis zum Realismus des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts, wo die Anordnungen der Passionsbühne geradezu Modelle werden für die bildenden Künstler. Wäre eine eingehende szenische Gestaltung der Spiele im Text überliefert, sie könnte keine Ueberraschung bringen und müßte eine starke Uebereinstimmung mit den Bildkompositionen des ausgehenden Mittelalters aufweisen. Dieses eine Mal m u ß man die Bühnenkunst als Ursache grundlegender Aenderungen ansehen, selbst wenn man bisher in ihr vielleicht nur eine sekundäre Kraft erkannt hat.

II.

Die Darstellungsweisen in Byzanz und im Orient.

Die Katakombenmalereien weisen kein Beispiel der Grablegung auf, ihr Darstellungskreis enthält sich der Leidensgeschichte, er kommt demnach für die Ausführungen dieser Untersuchung nicht in Betracht. Die ältesten bekannten Wiedergaben der Bestattung hat der byzantinische Kunstkreis vererbt; sie gehören der Zeit nach dem Bilderstreit an. Jede Nachricht fehlt, die besagen könnte, ob sie eine langgepflegte Tradition fortsetzen oder den Anfang einer neuen Entwicklung darstellen. Diese letzte Annahme ist wahrscheinlicher, da doch die Bestimmungen des zweiten Nicäischen Konzils (787) so grundlegende Bedeutung für die Kunstformen hatten.

Innerhalb der byzantinischen Miniaturmalerei wurde das erste Bild der Grablegung gefunden als Illustration zu einem Psalter aus der Sammlung Chludow [21]). Er wird in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts entstanden sein und steht, was die Miniatur der Grablegung anlangt, mit dem um weniges jüngeren Pantokrator-Psalter [22]) in engster Verbindung. Ihre Darstellung gibt weniger eine Grablegung als eine Grabtragung wieder, einen Moment, den die Evangelien nicht erwähnen, der vielmehr eine Handlung zwischen zwei bezeugten Aktionen darstellt und aus dem Kommentar eines Exegeten entnommen sein könnte; denn er besagt, daß die Salbung des Leichnams an der Kreuzstätte geschah, und daß er zum Grabe hingetragen werden mußte. Das wäre der Sinn der Illustrationen, wie sie die frühen Handschriften übereinstimmend enthalten. Sie zeigen die beiden Jünger mit dem gänzlich eingehüllten Toten, dessen Gesicht nur freigeblieben ist, nach rechts

schreiten auf einen Felsen zu, in dessen Oeffnung der vorderste schon eingetreten ist. Die Tragart läßt sich nicht einwandfrei feststellen, unzweideutig ist indessen die gleiche Richtung der beiden Träger, beide nach dem Ziel ihres Weges gewandt.

Das zeitlich nächste Beispiel, die Miniatur des Pariser Kodex 510, der Homilien des Gregor von Nazianz, eignet sich ihrer guten Verfassung und Reproduktion wegen besser zu einer detaillierten Besprechung [23]). Der Kodex wird gegen 880 datiert. Die in Frage kommende Miniatur enthält die gleiche Anordnung der Figuren wie die vorhergehenden Beispiele; beide Männer schreiten nach rechts. Ihr Gewand gleicht antiker Kleidung, weiße Tuniken mit roten Streifen. Die Gesichter sind bärtig und von einer gewissen Porträthaftigkeit. Der Leichnam, den sie entsprechend ihrer gleichgerichteten Bewegung auch in einer übereinstimmenden Haltung tragen — die Arme sind parallel und überschneiden stark den Toten — ist nach orientalischer Sitte gänzlich in Leinen gehüllt und mit Bändern kreuzweise verschnürt; über dem Kopf liegt ein Schweißtuch, das nur das Gesicht freiläßt. Alle drei Personen sind nimbiert, die Jünger durch Inschriften differenziert, so daß Joseph den Oberkörper trägt und Nikodemus mit beiden Händen in der Kniegegend angreift. Sein Standpunkt ist etwas erhöht und es ist nicht ohne weiteres klar, ob er tatsächlich auf einer kleinen Bodenwelle steht — ein schwacher Versuch einer Landschaftsangabe — oder ob durch seine Stellung hinter Joseph ein Tiefeneindruck erzielt werden sollte. Dann bedeutete dies allerdings ein Mißverhältnis für die Lage des Leichnams, der sich zur Höhle, die hinter Joseph sichtbar ist, in abweichender Richtung befände.

Das 10. Jahrhundert nimmt mit dieser Anordnung keinerlei Veränderung vor. Ein Evangelium in Petersburg (Nr. 21) [24]) bringt auf einem Blatt die Grabtragung und die am Grabe sitzenden Marien, wie sie zuvor nur

die Chludow- und Pantokrator-Psalter in ähnlicher Weise nach dem Text des Matthäus wiedergegeben haben. Aber sie bilden noch eine Komposition für sich und können erst dann in den Rahmen dieser Betrachtung einbezogen werden, wenn sie auch in räumlichen Konnex mit der Anordnung der Grablegung treten. Die Darstellung des Petersburger Kodex weicht kaum von den vorerwähnten ab. Die Szene spielt sich dieses Mal in völliger Flächenhaftigkeit ab, der Körper des Nikodemus ist ganz ins Profil gestellt, die Arme der beiden Jünger überschneiden kaum den langgestreckten Leichnam.

Das folgende Jahrhundert setzt sich in gewissen Gegensatz zu den antikisierenden Formen seiner Vorgänger; es bildet eine besondere Illustrationsweise aus in kleinfigurigem Stil, eine Art Silhouettenstil mit zierlichstem Detail. Die bedeutsamsten Beispiele enthält ein Evangelium in Paris[25]) (Bibl. nat. Nr. 74), und zwar mit Minaturen der Grablegung nach Matthäus und Markus, die nahezu identisch sind und einer etwas reicheren Wiedergabe nach Johannes. Die der beiden ersten Evangelien beschränken sich auf die bisher bekannte dreifigurige Komposition. Die Persönlichkeit des Joseph ist hier individualisiert, er ist der ältere, weißbärtige, dem der Platz nahe dem Haupte des Toten zukommt. Nikodemus mit schwarzem Bart umfaßt die Füße. Der Kopf Christi hat schon das zur Hälfte gegebene Grab erreicht; der Hortus ist durch leichten Pflanzenwuchs am Boden und einen kleinen Baum angedeutet, der gleichzeitig die Cäsur zwischen den Szenen der Kreuzabnahme und der Grablegung bildet.

Das Evangelium Johannis hat entsprechend seinem reicheren Text auch eine reichere Formensprache. Dem Toten mit seinen Trägern, deren Habitus gänzlich dem obenbeschriebenen gleicht, sind die zwei Marien zugesellt, die der biblische Text als Assistenten vorgesehen hat. Sie stehen gradlinig und eng zusammen-

geschoben hinter Nikodemus, die eine dem Vorgang ab-, die andere ihm zugewandt, nimbiert wie die übrigen auch. Hier ist nun tatsächlich der Zeitpunkt eingetreten, wo die bisher dem Grab gegenübersitzenden, vom eigentlichen Vorgang der Grablegung isolierten Frauen an der Handlung, hier zwar noch einen passiven, Anteil nehmen. Der Tumulus ist diesmal nicht eine undifferenzierte Silhouette, sondern ein seiner Natur nach charakterisierter Felsausschnitt mit einem nicht ganz verständlichen Gitterwerk vor der Oeffnung.

Es ist aber nicht entschieden, ob Griechenland tatsächlich das Ursprungsland dieser Komposition ist. Die freskenreichen Kirchen Kappadokiens enthalten in ihren Zyklen ebenfalls Bilder der Grablegung. Die Malereien reichen hier bis ins 9., vielleicht sogar bis ins 8. Jahrhundert zurück. Rott[26]) erwähnt in der Beschreibung seiner Expedition die Fresken in den aufgefundenen Kirchen. In der Doghaliklissé bei Gereme, deren Malereien er in die Jahre 802—11 verlegt, sah er eine Grablegung, über die er aber keine weiteren Angaben macht. Dagegen beschreibt er eine Grabkapelle bei der Doghaliklissé und gibt folgendes Detail: „An der Nordwand die Grablegung. Nikodemus und Joseph tragen den Leichnam im Grabtuch." Die Fresken sind ebenfalls vom Beginn des 9. Jahrhunderts. Es fehlt zwar an veröffentlichtem Abbildungsmaterial, aber es bleibt kein Zweifel über die Identität dieser Bilder mit den byzantinischen, wenn man ein weiteres kappadokisches Fresko aus Toqale[27]) des 11. und 12. Jahrhunderts zum Vergleiche heranzieht. Die Anordnung enthält kein neues Moment. Sie ist gedrängter aus Raummangel, Joseph und Nikodemus folgen sich dicht. Die Unterschiedlichkeit ihres Alters ist hier ganz deutlich, Joseph ein Greis, Nikodemus ein Jüngling. Der Oberkörper des Toten ist fast rechtwinklig nach oben abgebogen. Im Hintergrund wird ganz klein der Höhleneingang sichtbar.

Die Fresken der Kapelle der Hemsbeyklissé aus dem 10. und die Malereien im Oktogon von Suwasa aus dem 13. Jahrhundert weisen ebenfalls eine Grablegung auf, über deren Beschaffenheit aber jede Nachricht fehlt[28]).

Welchem Lande aber ist die Priorität der Erfindung zuzugestehen? Die Beeinflussung Kappadokiens von Byzanz her setzt erst im 10. Jahrhundert ein, zuvor steht die Kunst des Landes in Beziehung zur syrischen; es ist möglich, daß es von dort auch seine ikonographischen Typen empfing.

Diese für Byzanz und Kappadokien nachgewiesene Komposition findet in Armenien einen Ausklang. Der Kodex 362 G. der Bibliothek von Etschmiadzin[29]) vereinigt auf Folio 10 die Grablegung und Jesus in der Vorhölle. Die Miniaturen sind von wenig künstlerischer Ausführung, bedeutsam ist hier nur die völlige Uebereinstimmung der äußeren Anordnung mit den bisher behandelten Exemplaren. Alle Personen sind durch Inschrift gekennzeichnet, selbst das Grab — hier ein aufrecht stehendes Rechteck mit abgerundeten Kurzseiten — trägt zur Erläuterung eine Aufschrift. — —

Entgegen dem Text der biblischen Evangelien läßt das apokryphe Evangelium Nicodemi die Mutter an dem Begräbnis des Sohnes tätigen Anteil nehmen. Der Hinzufügung der Maria zu den bisherigen Beteiligten, oder der Entfernung einer der traditionellen Personen zu Gunsten Marias liegt ein lyrisches Moment zugrunde, die Klagen der Mutter, die in einer letzten Umarmung den Sohn zu Grabe trägt. Johannes, durch Jesus aufs innigste mit Maria verbunden, folgt ihr nach. Das ist ungefähr der Inhalt der Miniatur des Petersberger Kodex 105[30]). Maria umfaßt die Brust des Toten, ihre Köpfe sind in inniger Berührung, und Johannes, gebeugt wie Maria, trägt die Füße Jesu. Weder in der Bewegungsgleichheit noch in der Tragart hat sich eine Veränderung ergeben. Christus hat wie zuvor ein

mumienhaftes Aussehen, doch liegt er auf einer Art Matratze, die den Körper von den Schultern bis zu den Füßen unterstützt. Hinter den Köpfen von Mutter und Sohn wird ein Fels mit offenem Grab sichtbar, ein zweiter steht ihm lediglich zum Zweck des Gleichgewichts gegenüber. Diese Kompositionsart trägt bedeutsame Keime in sich, sie ist, wie die Entwicklung zeigen wird, Ausgangspunkt für eine Reihe sich wesentlich voneinander unterscheidenden Darstellungsweisen des Abendlandes.

Im Londoner Kodex (Harley 1810)[31]) des 12. Jahrhunderts betreffen die Aenderungen noch nicht eigentlich den Kern, d. h. der Charakter wird nicht wesentlich gewandelt, wenn Johannes seine Funktion als Träger einem andern Jünger überläßt, und er selbst die Hand des Toten verehrend zum Kusse ergreift. Der Tote selbst stellt sich anders dar. Die mumienhafte Hülle ist gefallen, an ihre Stelle ist das Lendentuch getreten; die Matratze aber ist geblieben, ebenso die beiden Hügel, jedoch ohne Angabe der Höhle, dagegen verweist die vor dem linken Felsen stehende Steinbank in Form eines Sarkophags auf ein neues Moment der Handlung. Die Leiche wird hier erst ihre letzte Ausschmückung erhalten. In Verbindung mit diesem Vorgang gewinnt auch die Matratze Sinn, sie ist die Unterlage, auf der der Tote dort ruhen wird. Wie stark in diesem letzten Bild die Spuren einer anderen Darstellung enthalten sind, veranschaulicht die Gegenüberstellung der Londoner Handschrift und des etwas späteren Kodex 1156 der Biblioteca Vaticana[32]). Die unmittelbar am Vorgang beteiligten Personen sind in der gleichen Anordnung, aber die vormals bewegte Handlung ist ruhend geworden. Maria sitzt am Boden, ihr Kind auf den Knien, während die andern den Toten verehren. Ueber dem linken Felshügel erscheinen, übereinander gestaffelt, klagende Frauen, deren vorderste in ihrem großen Schmerz die Arme emporhebt.

Die hier wiedergegebene Handlung kann nicht den Namen einer Grablegung tragen, denn die geringen Aenderungen haben ihr einen völlig anderen Sinn gegeben. Hier ist der Urtyp der abendländischen Beweinung und der Pietà entstanden. Die Situationen hier und dort entsprechen sich fast ganz, nur daß die byzantinische Kunst dem lyrischen Inhalt noch ein Aktionsmoment hinzufügt, es sollen die zur Beerdigung der Leiche notwendigen, d. h. dem morgenländischen Ritus entsprechenden Maßnahmen getroffen werden. Die Sitte hat dazu ein besonderes Mittel, einen Stein geschaffen, den Salbstein, der den einzelnen Stufen des Vorgangs technische Erleichterung bietet und gleichzeitig den Toten der Verehrung zugänglich macht[33]).

Diese Darstellungen stehen mit unserer Untersuchung nur in mittelbarem Zusammenhang. Sie geben einen anderen Augenblick der Passion wieder, aber ihr Kompositionsmotiv verwächst in Zukunft mit der Grablegung — aus Berechnung oder Mißverstehen — derart innig, daß sie trotz ihrer inhaltlichen Divergenz angeführt werden mußten. —

Die Monumentalmalerei kennt im 13. Jahrhundert schon einen figurenreicheren Vorgang der Grablegung. Das Fresko aus der Asketenhöhle des Latmos[34]) weist starke Zerstörungen auf, die aus der Erinnerung an analoge Gruppierungen ersetzt werden müssen. Die Symmetrie der Felsen ist ein bekanntes Motiv; der Linke zeigt undeutlich die offene Grabhöhle, davor ein Jünger mit klagendem Ausdruck, zweifellos Johannes. Vor dem rechten Felsstück steht die auch schon bekannte Gruppe der drei Marien, in ihrem Aufbau die Umrisse des Hügels wiederholend. Die mittelste hat wiederum diese schmerzhafte Geste der erhobenen Arme, die von nun an niemals fehlt, wo der Klage eine besondere Leidenschaftlichkeit verliehen werden soll. Zwischen diesen Außengliedern der Komposition spielt sich der Hauptvorgang ab. Ein gebückter alter Mann, Joseph, dessen

Armhaltung ein Zugreifen erraten läßt und die Reste zweier Heiligenscheine, sicherlich den engverbundenen Häuptern Marias und Jesu angehörend, sind die Uebereste der zerstörten Gruppe. Man ist geneigt, die Ergänzungen nach dem Muster der Londoner Handschrift 1810 vorzunehmen, der Trauerzug kommt gerade vor dem Grabe an. Spätere Beispiele dieses Typus machen diese Lösung äußerst wahrscheinlich. Sie sind, ihrer Entstehungszeit entsprechend, in manchen Einzelheiten fortschrittlicher, aber ihr Grundprinzip knüpft an die Tradition des frühesten byzantinischen Schemas an. Dynamischer Vorgang, gleiche Bewegungsrichtung der Träger, mumienhaftes Aussehen des Toten. Das Reliquar von Bessarion aus dem 15. Jahrhundert[35]) läßt den Leichnam von Maria und Johannes zum Grabe tragen. Joseph steht gebückt bei den Füßen seines Herrn, Nikodemus erwartet den Zug am Sarkophag (der hier zweifellos eine Uebernahme aus dem Abendlande ist, wie später noch bewiesen werden soll). Ein Vergleich dieses Freskos mit dem Fragment des Latmos rechtfertigt die vorgenommene Rekonstruktion. Josephs Haltung ist nahezu identisch und die beiden Nimben gehören hier und dort den Köpfen von Mutter und Sohn.

War es ein Mangel an Kraft oder ein Mangel an Willen, der Byzanz an Neuerungen hinderte? Auf jeden Fall gleicht der Typus des 16. Jahrhunderts dem des 9. Das Fresko von Dochiariu auf dem Athos[36]) bringt abgesehen von Personen- und Landschaftshinzufügungen nichts anderes als der Gregor-Kodex. Johannes trägt dieses Mal die Füße, Nikodemus, kurz gekleidet wie ein Arbeiter, steht im Sarg (der dadurch unzweideutig als solcher gekennzeichnet ist), der Salbstein befindet sich hinter den Figuren, und es scheint, als ob Maria sitzend dort verweilte, ehe sie den Sohn dem Grabe übergibt. Im Einschnitt zwischen den beiden traditionellen Felsen klagen die biblischen zwei Marien. —

Trotz Mangel an Erfindungsgabe oder Neuerungs-

lust hat der Osten mitunter Varianten seiner Kompositionen aufzuweisen, die zunächst in Verwunderung setzen. Die Bibliotheque nationale besitzt ein koptisches Tetraevangelium (Copte 13)[37]) aus dem 13. Jahrhundert. Die Grablegung gibt einen für den Orient völlig neuen Typus wieder. Der Leichnam ist zwar nach byzantinischer Weise eingehüllt und das Grab im Felsen entspricht dem Petersburger Kodex 105, aber die Träger haben nicht parallele Bewegungsrichtung, sie sind sich zugewandt. Diese neuartige Anordnung stimmt mit einer primitiven Darstellungsweise des Abendlandes überein, die Kreuzfahrer nach dem Orient importiert haben mögen. Man übernimmt die Anlage und ändert nur, was die Tradition zu sehr verletzt. Die Felsenhöhle des Evangeliums bleibt zu Recht bestehen, den Hortus geben märchenhafte Pflanzen wieder.

Dieses Beispiel ist indessen nicht das einzige. Eine armenische Handschrift des 15. Jahrhunderts (Ms. arménien 18 der Bibl. nat. fol. 13)[38]) weist ein ebensolches Schema auf. Die sich gegenüberstehenden Jünger sind kaum differenziert, der eine ist fast die Kopie des andern im Gegensinne. Die ganze Komposition ist so stark auf Symmetrie gestellt, daß dem etwas erhobenen Haupte Christi auf der einen Seite eine leichte Hebung des Fußendes auf der anderen Seite entspricht. Jedes Detail der einen Bildhälfte findet sein genaues Echo auf der anderen. Der Sarg ist nur andeutungsweise gegeben durch zwei parallele Striche zu beiden Seiten des eingewickelten Leichnams, möglicherweise bedeuten sie eine Art Bahre, auf der man den Toten zur Grabstätte bringt. Die Höhle ist verschwunden. Der mit seltsamen Ornamenten angefüllte Grund erinnert an den horror vacui primitiver Kunstepochen. Diese Miniatur deckt sich fast völlig mit der Grablegung eines syrischen Kodex (Ms. syriaque 344 der Bibl. nat. fol. 5)[39]) auch des 15. Jahrhunderts. Das füllende Beiwerk ist zwar verschwunden, die Symmetrie

aber geblieben. Inschriften belehren, daß Joseph am Kopfende, Nikodemus am Fußende stehen.

Und endlich sind auch gewisse Aenderungen der byzantinischen Beweinung dem abendländischen Einfluß zu verdanken. Allerdings sind es Malereien schon des 16. Jahrhunderts, deren Vorwurf aber fast noch identisch ist mit dem ersten Beispiel dieser Gattung. Was aber neu ist und Berechtigung zur Erwähnung gibt, ist die Hinzufügung des Leichentuchs, das den Händen des Josephs eine gleiche Beschäftigung gibt, wie sie für die westlichen Wiedergaben der Grablegung Kanon geworden ist. Die Fresken in Lavra und Dionysiu[40]) bringen dieses Moment, das den Darstellungen ihren ausschließlich lyrischen Charakter nimmt und sie zu dem Vorgang macht, den der Salbstein schon andeutete, zu Vorbereitungsszenen des Begräbnisses[41]). —

Der Hinweis auf die abendländische Beeinflussung dieser letzten Beispiele ist eine Vorwegnahme und muß auf Treu und Glauben hingenommen werden. Spätere Abschnitte können für die Richtigkeit dieser Annahme erst den Beweis erbringen, den allerdings schon eine bloße Gegenüberstellung des Bildmaterials liefern kann.

III.

Die italienischen Bildtypen.

Die Betrachtung der frühesten italienischen Denkmäler der Grablegung kann die Unterscheidung von byzantinischen Malereien nur nach dem Entstehungsort der Kunstwerke vornehmen, denn die Aehnlichkeit geht fast bis zur völligen Uebereinstimmung. Aber diese Erscheinung verliert ihre überraschende Wirkung, sobald man die historischen Zusammenhänge Italiens, insbesondere Süditaliens mit dem oströmischen Reich betrachtet. Es ist eine Kette kolonisatorischer, zivilisatorischer und kultureller Beziehungen, die die beiden

Länder miteinander verbindet. Sizilien war griechisches Sprachgebiet, Ravenna Sitz des Exarchats, fast 100 Jahre saßen griechische Geistliche auf dem päpstlichen Stuhl: das alles sind Faktoren, die in Italien griechische Kulturwerte heimisch gemacht haben, die mit der Abnahme des Ansehens von Ostrom keineswegs verschwanden. Nachdem die politische Autorität der Byzantiner in der Lombardei, in der Campania und selbst in Apulien stark erschüttert war, gewann ihr geistiger Einfluß im Süden einen neuen Stützpunkt durch die Kolonisation orientalischer Mönche in Calabrien. Von hier aus gelangen ihre Kult- und Lebensgewohnheiten nach der Campania, nach Rom und noch weiter nordwärts. Rom beherbergte außer seinen östlichen Päpsten auch eine ganze syrische Kolonie. Es ist daher schwierig, die Herkunft mancher Kunstwerke zu fixieren, denn die Italiener haben mitunter die orientalischen Typen fast bedingungslos übernommen.

Ein Beispiel für diesen unnachweisbaren Ursprung ist das Fresko von Sant'Urbano alla Caffarella[42]) in Rom aus dem 10. Jahrhundert. Die Uebereinstimmung mit früher behandelten Beispielen, z. B. dem Pariser Kodex 510[23]) oder der Petersburger Handschrift[24]), ist evident. Allerdings gibt der Maler von Sant' Urbano eine Hinzufügung, die einer besonderen Erklärung bedarf: Der Salbstein der byzantinischen Darstellungen hat sich in einen Sarkophag verwandelt, dessen Form und Schmuck antike Herkunft verraten. Selbst wenn die Oeffnung des Sargs sich als zerstörte Stelle des Freskos erwiese, so wäre rein logisch hier ein Salbstein deplaciert, denn Christus ist bereits eingehüllt und die Bewegungsrichtung der Träger ist so eindeutig auf den Sarg zu genommen, daß man sie nicht als ein Wegtragen des Leichnams nach vollzogener Salbung und Kleidung vertreten kann. Zweifellos hat sich hier eine Wandlung vollzogen, die spätere Beispiele noch deutlicher machen werden. Es gibt hierfür folgende Lösung:

Der Sarkophag ist ein mißdeuteter Salbstein. Der Künstler hielt diesen Stein, dem allgemeinen Brauch seines Landes entsprechend, für einen Sarkophag und übernahm ihn als solchen aus den Darstellungen der orientalischen Beweinung.

Oder aber um auf einem andern Weg zum gleichen Resultat zu gelangen:

Die in der Karfreitagsliturgie ausgeführte Grablegung des Kreuzes oder Abendmahls wurde wahrscheinlich öfters in einem sargähnlichen Gehäuse vorgenommen. In keinem der Berichte zwar ist eine Erwähnung getan über die Beschaffenheit dieses Behältnisses. Es wird aber sicherlich nach den Vorbildern gestaltet worden sein, die der landesübliche Bestattungsritus dazu lieferte.

Die Juden in Palästina und Syrien setzten ihre Toten gern in Grabkammern bei, die in den lebendigen Felsen gehauen waren, ein Sarkophag war nicht üblich, die Gräber waren lediglich eine Vertiefung in der Mauerwand, in die der Tote hineingelegt wurde. Es ist ganz die Situation, die das neue Testament wiedergibt, und die zweifellos für die östlichen Darstellungen maßgebend geworden ist. Italien hingegen kannte schon seit der römischen Kaiserzeit die Bestattung in Sarkophagen. Ein italienischer Künstler folgte also nur einer heimischen Sitte, wenn er das Grab Christi durch einen Sarkophag darstellte, und es war nur natürlich, daß er auch den byzantinischen Salbstein ebenso deutete. Mitunter fehlt der Sarkophag noch auf den Bildern, sei es, daß ein Grieche die Ausführung übernahm, sei es, daß ein Italiener sich ganz an die byzantinische Art assimilierte. Das Mosaik des Domes von Monreale [43]) (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts) ist solch ein Beispiel völliger Angleichung. Völliger zwar auch hier nicht, denn es ist nicht rein byzantinisch nachempfunden, wenn sich eine trauernde Menge zwischen die beiden Träger drängt, insbesondere wenn es die Frauengruppe

tut, die im Osten immer ein nahe dem Bildrand hingesetzter Kompositionsteil war. Diese Bedingungen erfüllt die Szene auf einer Kreuzplatte mit Passionsdarstellungen vom beginnenden 13. Jahrhundert in Florenz[44]). Ein großer Trauerzug schließt sich den beiden Jüngern an, die diesmal in kurzen Kitteln mit der in Tüchern geradezu eingeflochtenen Leiche sich der Höhle zu bewegen.

Beide Wiedergaben entsprechen sich in hohem Maße. Maria und Johannes, in ihrem Standort zwar verschieden, sind in Gebärden hier und dort sich völlig gleich. Beide Male führt Johannes seine Hände entsetzt zum Gesicht und Maria verbirgt die ihren im Mantel. Selbst die niedere Erdwelle vor dem Grab und die Bekrönung der Höhle sind beiden Bildern gemeinsam und beide Male überschneidet der Nimbus des Toten den Eingang. —

Aber weder der Text der Evangelien noch eine lebendige byzantinische Beeinflussung konnten eine auf dem Boden des Landes erwachsene Tradition verdrängen. Der Sarkophag war eben ein aus der antiken Vergangenheit stammendes Erbe, das selbst im Bild sein Vorrecht nicht dem biblischen Grab abtrat. Das Felsengrab verschwindet von jetzt an und kehrt erst zu einem Zeitpunkt wieder, wo eine neue starke Religiosität den Sinn der heiligen Schrift wiederum belebt. —

Die Phantasie erfindet eine andere Form, eine andere Kombination östlicher und westlicher Motive. Der Sarg allein, so wie ihn jeder Sterbliche zu seiner letzten Ruhestätte bekam, geziemte sich nicht für die Gebeine des Messias. Man überhöhte den Sarkophag mit einem Baldachin mit mehr oder weniger prunkvoller Architektur, zunächst ohne Interesse für tektonische Richtigkeit.

Das Palliotto von Salerno (gegen 1100)[45]) läßt unter einem solchen Aufbau eine Grablegung vor sich gehen, die sich als reinstes Derivat der frühen

griechischen Handschriften erweist. Die von Leichentuch spiralisch umwickelte Leiche wird von den parallel gerichteten Jüngern ins Grab gelegt. (Die Aufrichtung des Kopfes kann nur eine Folge des mangelnden Raumes sein.) Das kleine quadratische Feld wird ganz von dem gerieften Sarg ausgefüllt, auf dessen sichtbarer Vorderseite sich an beiden Ecken die Säulen eines Ciboriums aufrichten. Sie tragen auf dem Kapitell eine Art Gebälk mit ebenfalls geriefter Füllung. Die rückwärtigen Säulen werden im Hintergrund in ihrer perspektivisch nicht ganz richtigen Anordnung sichtbar.

Diese Architektur ist scheinbar italienisches Eigentum, denn ihr Nachweis auf vorangehenden byzantinischen Kunstwerken konnte nicht erbracht werden. Die Vermutung liegt nahe, daß sie sich an eine wirklich bestehende oder bestandene anlehnt. Das Ciborium tritt gleichzeitig als Bekrönung des Altars auf. Eine Reduktion der Grabesarchitektur auf den Altarschmuck wäre zwar eine Erklärung, aber keine erschöpfende. Es wäre an sich denkbar, daß die symbolische Bedeutung des Altars als das Grab Christi eine Uebertragung seiner äußeren Schmuckformen auf die tatsächlichen Grabesdarstellungen veranlaßte. Die endgültige Erklärung wäre dann eben der Entwicklung der Altarformen unterstellt, denn auch der Aufbau des Altars mit Mensa und überdachendem Ciborium kann als keine autochthone Bildung angesehen werden. Es liegt also nahe, für die, diesen beiden Denkmälern gemeinsame Schmuckform eine letzte Lösung zu suchen. Strzygowsky äußert sich einmal[46]): „Das christliche Altarciborium ist ursprünglich nichts anderes, als ein Grabdenkmal, errichtet über dem Grabe oder den Reliquien des Märtyrers oder Heiligen, dem der Altar geweiht ist."

Altar- oder Grabciborium fallen also zunächst zusammen für die Zeit, wo der Altar gewissermaßen ein Grabdenkmal war. Als ältestes christliches Beispiel galt

das Ciborium über dem Grab des heiligen Petrus, das Konstantin im Jahre 330 hatte aufstellen lassen.

Heisenberg[47]) rekonstruiert durch Vergleiche der Pilgerberichte aus dem heiligen Lande mit den Darstellungen des Heiligen Grabes auf den Ampullen von Monza das Bild der von Konstantin errichteten Beerdigungsstätte Christi (die als etwas älter als das Petrus-Grab angenommen werden darf, da die Grabeskirche schon 326 begonnen und das Grab wohl als erstes ausgebaut wurde). Daraus ergibt sich folgende Anlage: Säulen, untereinander durch Gitter verbunden, tragen ein Dach; innerhalb dieses Aufbaues liegt der Grabesfelsen, durch eine Gittertür erreichbar. Ein bei Ausgrabungen in Jerusalem gefundener Stempel aus der gleichen Entstehungszeit wie die Oelfläschchen (6. Jahrhundert) bestätigt ebenfalls die Ueberwölbung des Grabes mit einem Ciborium.

Heisenberg weist außerdem auch noch nach[48]), daß das Ciborium keine christliche Erfindung ist, sondern schon in der syrisch-hellenistischen Kunst — durch Münzenbilder belegt — existierte.

„Die besondere Form aber, die nun der Baumeister dem Ciborium über dem Grab der Anastasis gab, begann von hier aus ihren Siegeszug durch die ganze christliche Welt“ (Strzygowsky).

Ist der Schluß zu gewagt, daß der Sarkophagaufbau auf den bildlichen Wiedergaben der Grablegung sich an sein architektonisches Urbild anlehnt, das zwar als solches im 10. Jahrhundert nicht mehr bestand (der von Modestos nach der Perserzerstörung wieder errichtete Bau hatte andere Gestalt), als Tradition aber, oder sogar in wirklicher Nachahmung noch fortlebte? Für Kenntnis und Verbreitung des Bildes vom Heiligen Grabe sorgten die Ampullen, wie sie die Pilger vom heiligen Lande mitbrachten. Sie bildeten gleichzeitig Anregung und Vorlage zur Darstellung[49]).

Nach dieser etwas abseits führenden Erklärung für die Bereicherung des italo-byzantinischen Typus der Grablegung kann die Bildbetrachtung fortgesetzt werden. Es gibt eine nicht geringe Anzahl von Denkmälern als Beleg für die allgemeine Wirksamkeit und Verbreitung dieser besonderen Gestaltung. Und zwar blieb sie keineswegs ein ausschließlicher Besitz des gräcisierten Süditalien, Rom bewahrt auch einen Ableger in den Fresken von San Giovanni a Porta Latina (gebaut von Cölestin 1191—98)[50]. Die Zerstörung hat wenig von der Malerei übrig gelassen, aber die Reste lassen erkennen, daß große Aehnlichkeit mit Salerno bestand, daß das Gebälk wie dort ornamentalen Schmuck trug, hier sogar noch als Arkanthusblätter zu unterscheiden.

Die Bronzetur von Benevent[51]) vom Ende des 12. Jahrhunderts gibt ein schönes freistehendes Gewölbe mit vom Boden aufsteigenden Säulen. Die Durchsicht ist von der Seite aus genommen und entspricht nicht dem Standpunkt, den der Vorgang erfordert, der sich vor dem Grabbau abspielt. Der Künstler scheute sich vor Ueberschneidungen, erreicht aber dadurch eine klare Uebersicht über die Darstellung. Christus liegt bereits eingeflochten in das Leichentuch im Grabe. Die Jünger stehen sich diesmal gegenüber an den Enden des geflammten Sarkophags, den der eine, Joseph wohl, mit einer Platte zu verschließen im Begriffe steht. Ein neues Moment der Handlung, neu und nicht häufig wiederkehrend.

Eine Figurenbereicherung erfährt die Darstellung in Sant' Angelo in Formis[52]). Der Gewölbebau überdacht hier wirklich den auch hier geflammten Sarg mitsamt den Anwesenden. Nikodemus und Joseph, wieder in Parallelität gegeben, beerdigen den mit Tüchern und Bändern umwickelten Toten diesmal mit Hilfe der Maria. Sie umfaßt das Haupt von hinten und ist, abweichend von ihrer Stellung im Byzantinischen, den Männern zugewandt. Johannes wird zwischen den

Männern sichtbar und wischt sich, im Schmerz nach vorne gebeugt, mit seinem Mantelende die Tränen aus den Augen.

Etwas archaistisch mutet ein Elfenbein-Dyptichon aus Pistoja an[53]). Dem Größenverhältnis des wieder ganz byzantinisch gegebenen Christus, von beiden Jüngern in gleicher Richtung getragen, entspricht keineswegs der Grabbau mit doppeltem Tolos. Im Zwischenraum der beiden Gewölbe erscheinen die zwei Marien, und „sehen zu, wie Christus beigesetzt wird". Felsstücke sind Rudimente der Grabhöhle, ein Baum im Hintergrund eine Andeutung des Gartens. Zwei Engel bedeuten keine Neuerscheinung, die byzantinische Pietà kannte sie auch schon (ihre Wiedergabe kann aber auch eine Liebhaberei aus der Zeit der Reproduktion sein).

Die Kunstweisen der Monte Casino- und der römischen Schulen bereichern auch die Bildtypen toskanischer Künstler. Und zwar beschränkt sich hier die maniera greca nicht nur auf eine bedingungslose Uebernahme der ikonographischen Vorbilder. Vielleicht eine einheimische Tradition, vielleicht auch das von Assisi ausgehende tiefe Verständnis für das Wesen der Natur und des Menschen haben manchen Darstellungen den Ausdruck großer Innigkeit und Zartheit verliehen. Das lyrische Moment der Pietà entsprach der religiösen Empfindsamkeit. Die Zärtlichkeit und Trauer der Mutter übertrug sich von den Beweinungen auch auf die Grablegung; die Situation ändert sich nach der früher schon besprochenen Weise.

Die Kreuzplatten des Ducento mit Passionsszenen sind vornehmlich Quellen für diese Entwicklung der Ikonographie. Die Grablegung eines als pisanisch anerkannten Kruzifixes[54]) zeigt Maria in Umarmung mit dem Sohne, der auf einem von zwei Jüngern über den Sarg gehaltenen Leichentuch liegt; ein dritter Jünger steht etwas im Hintergrund. Ein zu kleiner Baldachin überdeckt ungefähr die Mittelgruppe.

Eine äußerst ähnliche Komposition gibt die Platte eines besser erhaltenen Kruzifixes in der Accademia in Florenz wieder[55]). Christus und Maria stellen sich wieder in der unlösbar scheinenden Zusammengehörigkeit dar. Der Tote ist nur mit Bändern umwickelt und wird auf dem Leichentuch von einem Jünger und einer Frau ins Grab gesenkt. Zwei weitere Frauen schließen sich ihnen an; Johannes bemüht sich um die fassungslose Mutter. Hinter der gesamten Gruppe steigt der Baldachin empor, diesmal in der ganzen Breite der Komposition, aber wie bisher nur in lockerer Verbindung mit ihr. Sein eigentlicher Zweck, baulicher Schmuck des Grabes zu sein, geht verloren durch die Scheu vor Ueberschneidungen. (Bei richtiger Anordnung würde eine Säule vor Christus und Maria zu stehen kommen.) Man hat sich scheinbar lange nicht zu dieser Konsequenz entschließen können. Ein Kruzifix in San Michele in Pisa[56]) gibt dem Bauwerk die gleiche kombinierte Form wie das Pallioto in Salerno, grader Abschluß nach außen, Wölbung nach innen. An beiden Seiten schließen sich Türme an. Die Figurengruppe wird in ungetrübter Deutlichkeit dem Gebäude vorgesetzt. Magdalena mit wild aufgeworfenen Armen steht silhuettenhaft im Mittelpunkt der Komposition, eine andere klagende Frau ist neben ihr zusammengesunken. Der Sarg empfängt gerade den nur mit einem Lendenschurz bekleideten Toten, von beiden Jüngern auf dem Tuch hineingehoben. Maria hält die Brust umfaßt, ihr Haupt berührt das des Sohnes.

Ein zahlreicheres Trauergefolge nimmt an der Grablegung eines andern Kruzifixus' im Museo Civico in Pisa teil[57]). Die byzantinischen Analogien sind wieder hier stärker. Zwar bleiben die bestattenden Jünger sich zugewandt, Maria nähert sich dem Toten nur mit geöffneten Armen, als wollte sie ihn erst umfangen, der Tote selbst aber ist gänzlich eingehüllt, sogar das Haupt bedeckt ein Schweißtuch. Die Gruppen

je zweier Frauen bilden den Abschluß der Komposition an beiden Seiten, Johannes nähert sich wieder hilfsbereit der Maria. Ein Ciborium von reichster Form füllt den Hintergrund. Vom mittleren höheren Gewölbe fallen die seitlichen in flacher Kurve ab, das Ganze ruht auf schlanken Säulen. Auch hier wieder derselbe Widerspruch zwischen räumlicher Lage und Bestimmung des Gebäudes.

Im Gegensatz zu Pisa und Florenz wagen einige lucchesische Künstler die richtige Anordnung des Baldachins[58]). Allerdings sind die beiden Jünger hier die einzigen Teilnehmer am Vorgang. Für ihre deutliche Wiedergabe blieb Platz genug noch in den Säulenintervallen, sobald aber eine zahlreichere Gruppe an der Bestattung teilnimmt, rücken die Gewölbesäulen wieder hinter die Figuren[59]). —

Es ist zweifellos, daß diesem Typus noch die starke Neigung zur Anpassung an fremde Vorbilder innewohnt, zugleich aber enthält er auch ebensoviele neue Momente, die den Willen zu selbständigen Anordnungen bekunden. Es sind dies vor allem die Gegenüberstellung der Träger, die beharrliche Beibehaltung des Sarkophags und die Beschränkung auf das Lendentuch (wenn auch mitunter noch archaisierende Künstler Gefallen finden an dem mumienhaften Aussehen des Toten). —

Am Anfang einer neuen Beispielsreihe steht das Bild eines sienesischen Primitiven, das in hohem Grade noch griechische Elemente in sich vereinigt[60]). Es mutet beinahe wie ein Exemplar einer byzantinischen Beweinung an. Die Gegenüberstellung der beiden Felsen, die an einem Sargende konzentrierte Mariengruppe mit der immer mit gleichem Gestus klagenden Frau, die innige Berührung der Häupter von Mutter und Sohn, die Parallelität der Jünger, der etwas zurückstehende Nikodemus, das alles sind byzantinische Formen von fast vollkommener Reinheit. Als Maler dieses Bildes gilt ein Nachfolger des Guido da Siena. Seine Zeit-

genossen lösen sich mehr und mehr, wenn auch nicht bis zur völligen Abkehr, aus dieser Gebundenheit. Die relativ stärksten Beziehungen noch zu obigem Beispiel enthält das Bild des Ugolino da Siena im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin [61]). Der Hintergrund stellt einen Felsausschnitt dar. Die Gruppe der drei Frauen, in ihr wiederum die leidenschaftlich Klagende, behauptet noch ihre Geschlossenheit nahe dem Kopfende des Sargs, ebenso Maria ihre Zusammengehörigkeit mit dem Sohn. Johannes unterstützt die Jünger in ihrer hergebrachten Tätigkeit und hat die Anordnung dadurch verändert, daß ihm als Würdigsten unter ihnen der Platz beim Haupte des Toten zufällt, während Joseph, vor dem Sarkophag stehend, das Tuch in der Körpermitte ergreift, Nikodemus am Fußende etwas hinter den Sarg getreten ist und das Ende des Leichentuches hält. Beide sind in ihrem Alter wieder deutlich voneinander unterschieden. Neben Nikodemus befindet sich noch eine weitere Frau. Der Sarkophag wird nach hinten breiter, zur Glaubwürdigmachung seiner kubischen Gestalt. Es ist ganz augenscheinlich, daß diese Darstellung mit dem entsprechenden Bild der Majestàs des Duccio in Siena [62]) größte Verwandtschaft hat. Die Abweichungen sind äußerst gering. Duccio löst die Frauengruppe auf und verteilt sie an der Rückwand des Sarkophags. Der Felsen ist diesmal bis zu seinem Abschluß sichtbar.

Pietro Lorenzetti und seine Schule bilden die Form weiter aus. Das Fresko in der Unterkirche von San Francesco in Assisi [63]) ist ebenfalls eine Kombination byzantinischer und einheimischer, d. h. sienesischer Elemente. Die Verteilung der Figuren und ihre Funktionen entsprechen im Wesentlichen den vorigen Beispielen. Die Aktivität und Leidenschaftlichkeit des Schmerzes erreicht hier schon einen hohen Grad, den innerhalb dieses Kunstkreises nur noch Giotto, an dessen Paduaner Beweinung man sich oft erinnert fühlt, und Simone Martini übertroffen haben.

Lorenzettis Grablegung reduziert das Trauergefolge gegenüber Duccio und Ugolino um eine Frau. Die drei Jünger, schwer voneinander unterscheidbar (wahrscheinlich ist es Johannes, der die Füße bettet), bemühen sich in schon bekannter Weise um den Leichnam. Die Umarmung von Mutter und Sohn hat durch die stärkere Neigung der Maria, durch das Umfassen der Brust des Toten noch an Innigkeit gewonnen. An der Rückwand des Sarges verleihen die drei Marien ihren Klagen in verschiedenen Gebärden Ausdruck, zweien von ihnen ist in der Bewegtheit ihrer Stimmung das Kopftuch herabgeglitten, die Fülle der blonden Haare löst sich auf, und eine der Frauen greift sich hinein, als ob sie dem seelischen Schmerz noch einen körperlichen hinzufügen wollte. Hände und Arme tragen neben dem Gesichtsausdruck am stärksten bei zu dem Phathos des Bildes. Die sonst in die Luft geworfenen Hände sind bei einer anderen Maria in halber Höhe mit den Innenflächen aneinander gepreßt, die dritte endlich greift sich in der Grenzenlosigkeit ihrer Trauer an die Wangen, unfähig, sich zu meistern. Christus und Maria, unmittelbar davor gesetzt, kontrastieren durch die tiefe Ruhe und Versenkung mit der lauten Leidenschaftlichkeit der Frauen. Beide Gruppen, von gleichem Schmerz bewegt, zeigen durch die Verschiedenheit ihres Temperaments die Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Empfindung. —

Eine starke Abhängigkeit von Giottesken Typen und Ausdrucksformen kennzeichnet ein Bild aus der Schule des Baronzio da Rimini [64]). Die Gesichter der Personen haben größte Aehnlichkeit mit Giottos eigentümlichen, zugleich stark ausdrucksvollen Formen und auch die Gesten entfernen sich nicht allzu weit von der Beweinung in Padua. Im Ganzen weichen die Bestandteile auch dieser Grablegung nicht sehr von den vorhergegangenen ab, deren Charakteristikum es war, übernommene Elemente in eigner Sprache auszudrücken [65]).

Eine gemäßigtere Klage enthält eine fast an eine Beweinung grenzende Grablegung aus dem Schulkreis des Pietro Cavallini in Rom [66]). Die Beteiligten außer Maria beschränken sich auf eine mehr ruhig-schmerzvolle Betrachtung, nur der vor dem Sarg gebückt stehende Jünger schickt sich an, sein Amt auszuführen. Die Trauer der Männer äußert sich durch Berühren des Kinns und der Wange mit der Hand, die der Frauen durch Aufheben und Verhüllen der Hände. Maria behauptet noch immer ihre Stellung an der Seite des Sohnes. Es war die Zeit der Meditationen, die Zeit der Verehrung des Schmerzes der Maria, und dieser Zeit war solch ein zärtliches Motiv von vornherein gelegen. —

Der obigen Anordnungsweise ist noch ein retrospektiver Venezianer zuzurechnen aus der 2. Hälfte des Trecento [67]). Sein „Byzantinismus" geht so weit, daß er das längst verlassene mumienhafte Aussehen der Leiche wiederholt. Auch das Felsenpaar kehrt bei ihm wieder, diesmal aber fast in der Mitte des Bildes angebracht, ein kleiner Baum ragt silhuettenhaft empor. Die Figurengruppe steht ausschließlich an der Sargrückwand, mit Ausnahme der Träger an den Schmalseiten. Die Konzentration der Anwesenden — die tragenden Jünger ausgenommen — hinter dem Sarg kehrt auf einer Reihe toskanischer und sienesischer Gemälde wieder. Segna di Bonaventura [68]) vermindert den bisherigen Figurenreichtum; eine allerdings nur vorübergehende Erscheinung. Die folgenden Beispiele steigern die Zahl der Beteiligten bis zu einer stattlichen Menge. Schon ein als Giotto bezeichnetes Bild [69]) erhöht die Zahl auf acht Anwesende, hier allerdings wieder zerstreut durch die verschiedenen Handlungen. Maria ist am Kopfende zusammengesunken, eine Frau bemüht sich um sie. Johannes hat die Hand seines Herrn ergriffen und küßt sie, ein Akt der Verehrung, der auch dem Bild des Segna di Bonaventura eigentümlich war, und

den byzantinische Handschriften schon kannten. Andere Personen stehen in stummer Trauer; ein vom Rücken gesehener Jünger bettet die Füße des Toten. Die Felsen des Hintergrundes haben sich in eine liebliche Landschaft mit Bäumen und fliegenden Engeln verwandelt.

Eine schon kaum zu identifizierende Zuschauermenge umsteht den Sarkophag auf dem Bild des Jacopo di Cione[70]). Joseph und Nikodemus kennzeichnet ihre Tätigkeit, drei Marien stehen dem Haupt des Toten am nächsten, unter ihnen dieses Mal sogar die Madonna, den Kopf nur in Trauer geneigt. Johannes küßt wieder die eine Hand seines Herrn, ein anderer Jünger an der Vorderseite des Sargs verehrt knieend die andere. Er ist ebensowenig zu benennen wie die drei weiteren Jünger am Fußende des Sarkophags, von denen einer in verhüllten Händen eine Salbbüchse trägt. —

Aus dem Kreis der großen Trauerversammlungen lösen sich nur einzelne Persönlichkeiten, die das Evangelium oder eine attributive Bezeichnung aus ihrer Namenlosigkeit heraushebt. Auch das Fresko in Sta. Croce in Florenz[71]) umgibt den Vorgang mit einer Anzahl Unbekannter. Noch etwas klingt hier die giotteske Leidenschaftlichkeit nach und der Ausdruck der Gesichter erweckt wiederum die Erinnerung an die Paduaner Fresken. Die Gesten drücken eine Trauer voll Beherrschung aus. Objekte einer eben vollzogenen Handlung füllen den Hintergrund; das Kreuz mit der daran gelehnten Leiter, Lanze und Stock mit Schwamm sind Reminiscenzen an die letzten Leiden des jetzt toten Christus. Die Mutter und zwei Jünger bringen ihn zu Grabe. Maria in derselben Haltung, die ihr oft auf der Pietà eigentümlich ist, ihr einer Arm überschneidet die Brust, der andere ist um die Schulter des Toten gelegt, beide Köpfe berühren sich innig. Die Jünger, sich gegenüberstehend, ziehen die Enden des Leichentuches bis über ihre Schultern. Die Devotion

des Handkusses ist diesmal einer Frau vorbehalten. Ist dies Magdalena oder die folgende Frau mit vor die Brust gehobenen Händen? (Ein Rudiment der byzantinischen Geste.) Eine Reihe von Nebenpersonen schließen sich hinter den Nächstbeteiligten an. Ein Mann mit Nägeln und Salbbüchse, ein anderer im Profil, eine Frau mit nonnenhaft umkleidetem Gesicht, ein dritter Mann.

Einen Endpunkt gewissermaßen dieses Typus, eine Höchstzahl an trauernden Assistenten gibt Niccolo di Pietro Gerini in seiner Grablegung in Florenz[72]). Eine endlose Menge, nebeneinander aufgereiht, ohne Differenzierung der einzelnen Teilnehmer mit Ausnahme des letzten Mannes links mit Salbbüchse, gibt dem Bild den hinteren Abschluß. Der eigentliche Vorgang wird von den wenigen Bekannten vor dieser Menschenwand getragen. Maria nähert sich dem Sohne diesmal nur betrachtend, wenn auch ihr einer Arm das tote Haupt mit Vorsicht hebt. Johannes küßt die Hand und Magdalena steht gebückt zu Füßen ihres Herrn. Die Träger, beide bärtig, unterscheiden sich im Anzug und im Alter, der Jüngere am Kopf des Toten trägt eine Kappe, der ältere ihm gegenüber ist barhäuptig.

(Der auferstandene Christus in der Höhle mit den beiden Engeln hat nur inhaltliche und keine formale Beziehung zu der unteren Szene des Bildes.)

Diese letzten Beispiele, die man zusammenfassend als den Typus der großen Trauerversammlung bezeichnen kann, haben für ihre Entwicklung keinerlei Entlehnung aus einem anderen Kunstkreis gemacht. Weder Byzanz noch ein anderes Kulturland haben die Vorbilder hierzu geliefert. Die statuarische Anordnung eröffnet eine andere Perspektive. Diese Figuren, die weder eine Funktion noch eine notwendige formale Bestimmung erfüllen, erinnern an Statisten. Sind sie vielleicht eine Nachbildung der hinter dem Sarg sich anhäufenden Menge bei der entsprechenden Szene der

kirchlichen Spiele? Die Entstehung der Bilder schon im Trecento wäre nach den zuvor gelieferten Beweisen für die Existenz einer Art kirchlichen Dramas in eben dieser Zeit kein Hinderungsgrund. Die Unbewegtheit, die sich mitunter bis zur Teilnahmslosigkeit am Vorgang steigert, kennzeichnet eben eine aktionslose Menge, deren Aufgabe höchstens darin bestehen konnte, die Männer und Frauen darzustellen, „die mit Jesus aus Galiläa gekommen waren". Die Wände der Kirche, die Flügel der Altäre geben eine Szene wieder, die sich im Gotteshaus tatsächlich abgespielt hat.

* * *

Gleiche Entwicklungstendenzen schließen Beispiele wie die Glieder einer Kette zu einem Typus zusammen und führen in ihrer Verfolgung unversehens in eine jüngere Zeitepoche hinein. Die Existenz noch anderer Darstellungsweisen verlangt und rechtfertigt einen kleinen zeitlichen Rückschritt.

Noch im 12. und 13. Jahrhundert tauchen in Süditalien Werke auf, die auch nicht die geringste Gemeinschaft mit italienischen oder byzantinischen Vorbildern haben. Die Abruzzen, sonst Zentrum einer griechischen Tradition, bewahren in versteckten Bergkapellen Beispiele einer nicht einheimischen und auch nicht östlichen Ueberlieferung. Die Verborgenheit ihres Standortes ist gleichzeitig der Grund für ihre Unbekanntheit[73]). Die Kompositionsweise soll nach dem Norden, nach jenseits der Alpen weisen[74]). Das Fresko von Sta Maria di Ronzano von 1181 ist das früheste Denkmal, ihm folgen in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, zeitlich sich nahe, die Fresken der Kapelle von San Pellegrino bei Bominaco und der Kirche Sta Maria ad Cryptas bei Fossa. Dieses letzte, als Einziges, dessen Abbildung zugänglich ist, soll einer genaueren Behandlung unterzogen werden. Die Anordnung entbehrt eines gewissen Reizes und hat vielleicht einen

Künstler bäuerlicher Herkunft zum Urheber. Ein Sarg, dessen Vorderwand eine seltsame Steinschichtung zeigt, füllt die ganze Breite der Bildfläche aus. Christus in unnatürlicher Länge und bis zur Brust in das Leintuch gehüllt, wird von den zwei sich folgenden Jüngern nur noch an den Füßen gehalten. Der tote Körper ist halb liegend, halb erhoben dem Beschauer zugekehrt. Hinter dem Sarg, nahe dem Kopfende, stehen drei Marien, seltsam groß mit der gleichen Trauergebärde (scheinbar zerreißen sie ihre Kleider). Neben ihnen verbindet Johannes mit den Trägern; er steht gebückt und führt die Hand des Christus zum Gesicht. Er ist klein wie die Träger auch, trägt aber wie die Marien einen Nimbus. —

Es ist nicht leicht, den Ursprung dieser merkwürdigen Darstellung aufzufinden, eine direkte Analogie zu ihr fehlt in Deutschland sowohl wie in Frankreich. Marle[74]) gibt für ihre Herkunft folgende Erklärung: Die künstlerische Tätigkeit der Benediktiner-Schulen entwickelt sich in Rom anders als in Montecassino. Hier erhält sich die byzantinische Tradition der vom Abt Desiderius herbeigerufenen Griechen, in Rom dagegen bewirken ottonische Einflüsse die Aufnahme nordischer Elemente. Rom war ja wiederholt der Ausgangspunkt ottonischer Politik; deutsche Geistliche wurden zu Päpsten gewählt; es ist somit nicht erstaunlich, wenn deutsche Kunstwerke importiert und für die Produktion der römischen Schulen bedeutsam wurden. Die neue Kunst dringt dann weiter nach Süditalien, und wenn sie auch dort niemals einen so breiten Raum einnahm wie die maniera byzantina, so kann sie doch einige Werke inspiriert haben, zu denen man die Fresken der drei genannten Kirchen rechnen darf.

* * *

Die erste Hälfte des Trecento hat eine Darstellung hervorgebracht, die neben traditionellen Elementen

starke selbständige Ausdrucksmittel enthält. Simone Martini hat in Avignon eine Grablegung gemalt[75]), deren Pathos alles bisherige übersteigt. Nur ein Sienese konnte Schöpfer solchen Affektes sein. Jeder seiner Trauernden gibt in Gestus und Ausdruck ein Moment höchster Erregung wieder. Der Augenblick des Vorgangs schließt sowohl Beweinung als auch Grablegung in sich, zwar unter Verzicht des wirklichen Bettens, dafür aber bringt er als Neuerung die Wiedergabe des evangelischen Berichts vom Einsalben. Sollte es hier nicht einen Zusammenhang geben mit einem spezifisch französischen Typus?[76]) Der Entstehungsort des Kunstwerks unterstreicht die Wahrscheinlichkeit der Behauptung. Das Bild ist voll von Besonderheiten. Die Landschaft erfährt eine bisher unbekannte Differenzierung. Bäume exotischer Herkunft wechseln ab mit einheimischen Gewächsen, Palmen und Orangenbaum stehen neben nordischen Laubbäumen. Ein nicht enden wollender Zug von Frauen drängt sich den Hügel von Golgatha herab, um den toten Messias zu begraben. Ihre Gebärden sind eruptiv und hemmungslos; nicht jede kann eine Erwähnung verlangen. Die Klage dreier Frauen ist besonders ergreifend. Es ist die schon durch Lorenzetti bekannte eine Maria, die sich in ihrer Fassungslosigkeit die Haare rauft, neben ihr eine Frau mit wild in die Luft geworfenen Armen (ein byzantinischer Nachklang); ihr antwortet, im Schmerz schreiend wie ihre Nachbarinnen, eine dritte Maria, die Arme von sich gestreckt, die Hände geöffnet. Lautloser leiden die Nächsten um Christus. Maria küßt ihn zum letzten Mal in inniger Umarmung (immer wieder dieselbe byzantinische Reminiscenz) ein Jünger drückt neben ihr einen Kuß auf des Toten Hand, Nikodemus und Joseph vollziehen eine bisher unbekannte Handlung. Beide stehen am Fußende des Sarkophags. Der eine, nach dem biblischen Bericht wohl Nikodemus, hält in den Händen „eine Mischung von

Myrrhe und Aloe", mit der der andere Mann, Joseph wohl, die Beine Jesu salbt. Hinter ihnen, etwas oberhalb am Bildrand, wendet sich ein Jünger weinend von der Gruppe ab. Er gleicht in seiner Haltung und Bewegung (er trocknet sich mit dem Mantel die Tränen) so vielen Wiedergaben des Johannes auf Kreuzigungsbildern, sodaß er aus der Uebereinstimmung als Johannes identifiziert werden kann. Im Vordergrund des Bildes wird der Schmerz noch einmal von neuem laut. An der Längsseite des Sarkophags hocken vier klagende Gestalten am Boden. Die beiden äußersten drücken ihre innere Bewegung durch Schreie und Gestikulationen aus, während die beiden mittleren gemäßigter sind. Die Rückenfigur der einen gibt keinen Aufschluß weiter über ihr Verhalten, die andere küßt demütig des Toten Hand. —

Die Bereicherung des Vorgangs durch diese Klagegestalten — wahrscheinlich sind es Frauen — ist keine Erfindung des Simone. Schon ein großer Künstler hat sie vor ihm angewandt in ähnlichem Zusammenhang. Es ist kein allzu vager Schluß, wenn man in den hockenden Gestalten der Paduaner Beweinung Giottos[77]) die Ahnen der Martinischen Pleureurs sieht. Die Rückenfiguren dort sind anregend geworden für den geschlossenen Umriß der einen Klagefrau des Avigneser Bildes[78]).

Dieses neue Motiv hat verschiedentlich Nachahmung erfahren. Eine Pietà aus der Schule des Pietra Lorenzetti[79]) wiederholt es mit ziemlicher Genauigkeit.

Ein Evangelistar des Jacopo Gradenico von 1399[80]) setzt ebenfalls hockende Rückenfiguren vor den Sarkophag, die übrige Anordnung gibt den beiden Trägern ihren gewohnten Platz und stellt zwei trauernde Marien an die Sargrückwand[81]).

* * *

Das Quattrocento ist in Italien mehr wie anderswo schon das Jahrhundert starker Künstlerindividualitäten. Im allgemeinen fallen ihre Kompositionen, wie es ja schon die Einleitung besagte, nicht mehr in das Programm dieser Untersuchung. Aber es formt sich noch eine ganz bestimmte Gruppe von Bildern zu einem Typus zusammen, deren ikonographische Besonderheit nicht der Originalität eines einzelnen zu danken ist, trotzdem es zunächst so scheint.

Rogier von der Weyden hat während seines italienischen Aufenthaltes, 1450 ungefähr, eine Grablegung gemalt, deren Darstellung jede Tradition negiert. Die Handlung seines Bildes[82]) entspricht in keiner Weise irgend einem erwähnten Beispiel. Die Kunst und Phantasie des großen Malers offenbart sich scheinbar in einer neuen Form des Vorgangs, der wiederum nach längerer Pause sich vor dem Felsengrab entwickelt (der einzige Anklang an die früheren Szenen). Der Sarkophag, bisher unentbehrliche Requisite, verschwindet in das Innere der Höhle. Die horizontale Lage des Leichnams war bis jetzt unbedingte Forderung gewesen. Rogier aber vertauscht sie mit einer Aufrechtstellung. Der Tote wird nahezu in der Haltung des Kruzifixus von Joseph und Nikodemus unter den Armen und in der Hüftgegend unterstützt, derart, daß seine Füße, noch übereinander gelegt, auf dem Leichentuch die am Boden liegende Grabplatte berühren und sein Oberkörper vertikal sich an die beiden Jünger lehnt. Die Arme sind nach beiden Seiten von Maria und Johannes zum Kuß erhoben. Am Boden kniet Magdalena und sieht in Trauer und Verehrung zu ihrem Erlöser empor[83]). Eine fein abgewogene Symmetrie der Figuren zeichnet diese Komposition aus. Die Kontur der Gruppe klingt wieder in dem Umriß des Grabfelsens, der nirgends überschnitten wird.

Der Entwurf zu diesem Bild ist jedoch keine schöpferische Tat des nordischen Künstlers gewesen.

Er fand den Typus in einem anderen geistigen Zusammenhang in Italien bereits vorgebildet, übernahm ihn und wandelte ihn um. Der Kern des niederländischen Gemäldes berührt eine langgepflegte italienische Tradition bestimmter Andachtsbilder. Vergleiche mit Fra Angelicos ähnlicher Darstellung in München[84]) gibt sichere Beweise für die Uebernahme des Themas. Das Bild des Fra Angelico trägt mehr noch den Charakter einer Schmerzensmannes-Darstellung als einer Grablegung. Das Moment des Tragens und Stützens durch nur einen Jünger hier nimmt an Bedeutung ab gegenüber dem rein religiösen Zweck der Schaustellung. Die Aehnlichkeit des niederländischen Gemäldes mit dem florentinischen ist nun von solcher Stärke, daß der Zusammenhang gar keinem Zweifel unterliegt. Und selbst wenn die Komposition des Frate nicht zur Kenntnis Rogiers gelangt wäre, so hätten die Halbfigurenbilder des Schmerzensmannes aus dem Trecento der nordischen Phantasie des Künstlers schon Anregung genug geboten. Diese Kombination zweier Bildmotive ist für den Norden völlig wirkungslos geblieben, kein Künstler diesseits der Alpen hat jemals diese Darstellungsweise übernommen. Dagegen hat Italien und besonders Florenz dem neugeschaffenen Typus eine größere Zahl von Nachahmern gesichert. Aus Fra Angelicos Schulkreis stammt eine Miniatur[85]) mit eben solch einem Grenzgebilde von Schmerzensmann und Grablegung. Hier sind es wieder beide Jünger, die dem frontalen Leichnam fast die Stellung eines Lebenden geben. Sie haben schon um ihren Hals jene aus Leinwand gewundenen Stricke gelegt, mit deren Hilfe sie nachher den schweren Körper zum Grabe tragen. Die Arme Christi bleiben auch hier wieder in seitlich erhobener Lage, obwohl keiner sie zur Verehrung ergreift. Die Gruppen der Frauen und Männer sind etwas entfernt konzentriert, nur Magdalena bemüht sich um die durchbohrten Füße und läßt ihnen

ihre Sorge angedeihen. Im rechten Hintergrund zeigt sich der Felshügel mit geöffneter Grabtüre.

Die Zeit der sklavischen Nachahmung ist vorüber. Wenn auch die Konzeption durch ihre Uebereinstimmung im wesentlichen die Bilder zu Glieder ein und derselben Gruppe macht, die Anlage des Beiwerks, der Landschaft, der figürlichen Hinzufügungen divergiert ganz erheblich.

Jacopo del Sellajo[86]) umgibt seine Handlung mit einer Landschaft von besonderer Schönheit, in der die ganz entfernt gegebene Golgathahöhe den Zusammenhang mit kaum vergangenen Szenen ins Gedächtnis ruft. Der Inhalt dieses Bildes bewahrt noch immer den doppelsinnigen Charakter und ist halb Andachtsbild, halb historische Begebenheit. Christus ist ins Zentrum der Bildanlage gerückt. Seinem toten Körper gibt die Unterstützung eines Jüngers wieder die fast natürliche Stellung auf der am Boden liegenden Grabplatte, auf der die Beine fest aufstehen und den etwas nach vorn überfallenden Oberkörper tragen. Der knieende Johannes führt die linke Hand an seine Wange, die rechte ist der ohnmächtigen Mutter gerade entglitten; Joseph, ein quattrocentistischer Prophetentypus, weist nach der offenen Höhle mit dem Sarkophag.

In wieder ganz veränderter Umgebung vollzieht sich Cosimo Rosellis Grablegung[87]). Das Felsengrab ist umgewandelt in eine Art Grabtempel mit strengsten Formen klassischer Architektur. Christus, die vertikale Mitte, steht mit dem Leichentuch auf der Basis. Scheinbar ist es Johannes, der den Leichnam unter den Armen haltend in das Innere des Grabbaues bringen will, wo zwei andere Jünger ihm zu helfen sich bemühen. Maria und Magdalena kauern außerhalb des Tempels und haben mit Trauer voll Ruhe und Andacht beide toten Hände ergriffen. Eine Zunahme an handelnder Bewegung fixiert den Sinn des Bildes und gibt ihm einen nicht mißzuverstehenden Inhalt.

Das Aktionsmoment in dem Gemälde eines unbe-

kannten Florentiners[88]) bestimmt den Vorgang eindeutig als eine Grablegung. Die vornüberfallende Stellung des Toten wird dadurch gerechtfertigt, daß zwei Männer sich bemühen, die Beine mittels zum Tragen bestimmter Leinentücher von der Steinplatte zu lösen, ein dritter umfaßt mit kräftigen Armen von hinten her den Oberkörper. Hinter ihnen steht die dunkle Masse des Grabhügels, an dessen Eingang Johannes mit betenden Händen den Leichenzug erwartet. Im Vordergrund knien zu beiden Seiten der Mittelgruppe Maria mit dem Leichentuch (ihre Haltung erinnert an Veronika) und Magdalena mit der Salbdose. Der künstlerische Wert des Bildes ist nicht sehr groß, sein kompositioneller und ikonographischer aber bringt es in die Nähe von Michelangelos unvollendeter Grablegung in London[89]), die gleiche Absicht und Anordnung enthält. Die Handlung ist hier um einen Grad fortgeschritten, der schwere Körper schwebt schon, die Füße haben sich vom Boden gelöst, herkulische Männer tragen ihn der letzten Ruhestätte zu.

Auch diese Komposition eines größten Künstlers entpuppt sich in ihrem Kern als Derivat eines kanonisierten Typus. Der Ursprung auch dieses Bildes liegt in der trecentistischen Schmerzensmann-Darstellung, die kaum noch erkennbar, aber als Ausgangspunkt gesichert ist, durch die aus den behandelten Beispielen sich ergebende Entwicklung.

Italien bringt im 15. Jahrhundert noch eine Kompositionsweise hervor, die ihre analoge Form zu gleicher Zeit in Frankreich sowohl wie in Deutschland hat. Frankreich scheint für diesen Typus gerade die produktivste Tätigkeit entfaltet zu haben, und aus diesem Grunde sollen die wenigen italienischen Beispiele aus ihrem lokalen Zusammenhange gelöst und mit einer Gruppe von Darstellungen verbunden werden, die zwar auf anderem nationalen Boden entstanden sind, aber mit ihnen den gleichen geistigen Ursprung haben.

IV.

Französische und niederländische Ikonographie.

Die politische Struktur des fränkischen Reiches erschwert für seine Zeit die reinliche Scheidung von französischen und deutschen Typen, denn das karolingische Reich ist Wiege und Ursprung beider, späterhin so stark sich voneinander unterscheidenden Kunstweisen. Die deutsche Kunst betrachtet es als ihr gutes Vorrecht, die Kultur jener Periode für sich in Anspruch zu nehmen und ihre künstlerischen Aeußerungen zum Ausgangspunkt einer historischen Betrachtung zu machen. Es ist eine gewohnte Erscheinung, den Anfang der deutschen figürlichen Kunst in den karolingischen Elfenbeinen und Handschriftenminiaturen zu sehen, so daß auch diese Arbeit die anerkannte Reihenfolge einhält und die Betrachtung der französischen Beispiele erst in einer späteren Periode beginnen läßt.

Das 12. Jahrhundert hat erst Werke einer spezifisch französischen Kompositionsweise vererbt. Zwei Exemplare aus Plastik und Malerei mögen einen Typus einleiten, dessen große Wirksamkeit ihm eine Dauer von einigen Jahrhunderten sicherte. Unter den Reliefs des Kapitellfrieses von Chartres mit der ausführlichen Lebens- und Leidensgeschichte Jesu gibt eine kleine Gruppe die Grablegung [90]) wieder. Wenn ihre Erhaltung auch nicht ganz einwandfrei ist, genügt sie doch, um den Vorgang in seiner ganzen Klarheit erkennen zu lassen. Zwei Jünger, sich zugewandt, halten von beiden Kurzseiten des Sarges aus Christus in einem Tuch über die Oeffnung des Behältnisses. An der Rückwand stehen zwei weitere Jünger in Richtungsgleichheit und bemühen sich um den Toten. Die Hand des einen ruht auf der Brust Christi, die andere fehlt mit dem

größten Teil des Unterarms. Der folgende Jünger hält ein den Unterkörper des Toten umhüllendes Tuch ungefähr in dessen Körpermitte zusammen. Die Funktion des ersten Mannes bekommt durch ein ungefähr gleichzeitiges Beispiel der Malerei[91]) eine eindeutige Erklärung. Diese Darstellung unterscheidet sich von dem Chartreser Relief nur durch das Fehlen des vierten Jüngers. Christus, in zu kleinem Maßstab gegenüber den Männern, liegt diesmal mit stark nach vorn gekehrtem Oberkörper bis zum Brustrand eingehüllt auf dem Tuch, dessen beide Enden sich um den Hals der Träger schlingen. Ein dritter Jünger, mit einer Art Binde um den Kopf — die anderen tragen Kappen von verschiedener Form — verreibt die aus einer Flasche gegossene Flüssigkeit scheinbar auf dem Oberarm des Toten. Die Deutung des Vorgangs geben die Worte des Evangelium Johannes: „Da nahmen sie den Leichnam Jesu und banden ihn in Binden samt den Gewürzen, wie es der Begräbnissitte der Juden entsprach." Und um in der Auslegung noch einen Schritt weiter zu gehen, könnte man den Jünger, der die Salbung vollzieht, mit Nikodemus identifizieren, denn er „brachte eine Mischung von Myrrhe und Aloe an 100 Pfund". Das Abendland macht daraus eine Flüssigkeit.

Die Tatsache, daß kein anderes Land vorher diesen Moment der Vorbereitung zur Grablegung zur Grundlage seiner Darstellung machte, sichert ihn Frankreich als eigenste Erfindung. Nirgends ist bisher dieser besondere Typus aufgefunden worden, nur Gabriel Millet[92]) gibt eine Notiz, die Zweifel erwecken könnte an der für originär gehaltenen Schöpfung der französischen Kunst. Es heißt dort, daß ein georgisches Bild des 11. Jahrhunderts aus Chemokmedi Christus auf einem Stein ausgestreckt zeigt. Die zwei Jünger in kurzer Tunika stehen sich gegenüber. Der eine hält das Haupt des Toten in der einen Hand, eine Salb-

dose in der anderen, der zweite ist mit der Einhüllung des Leichnams beschäftigt.

Die Anmerkung läßt den Verdacht entstehen, daß hier schon der Osten dem Abendland vorausgeeilt ist, und daß jenes georgische Bild die Urform des französischen Salbungsvorgangs enthält. — Wie dem auch sei, Frankreich hat diesen Typus zu seinem Eigentum gemacht, und die Jahrhunderte lange Nachahmung gibt ihm ein gewisses Recht auf ihn. Die Plastik, insbesondere die Elfenbeine variieren diese Komposition bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. All die Diptychen und Triptychen reihen sie ihrer plastischen Geschichte vom Leben und Leiden Jesu ein.

Der Anfang des 13. Jahrhunderts bewahrt noch die einfache Form[93]). Die drei Männer sind in beschriebener Weise beschäftigt. Die Tätigkeit des Nikodemus wird eindeutig klar, der Strahl der Flüssigkeit ergießt sich auf die Brust des toten Christus.

Allmählich vergrößert und individualisiert sich die Gruppe der dem Vorgang Beiwohnenden. Eine Initialminiatur[94]) aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fügt zu Nikodemus hinter dem Sarg die Madonna hinzu, an Größe selbst die aufrecht stehenden Träger überragend. Ihr Mantel umhüllt sie bis auf das Gesicht und die davor gehaltenen gefalteten Hände. Sie als einzige außer Christus trägt einen Nimbus. Die Funktion des Nikodemus ist nur angedeutet, seine eine Hand liegt breit auf der Brust des Toten, die andere ist nicht sichtbar. Die Jünger haben das Leichentuch serviettenartig um den Hals geknüpft und senken den Toten mit Vorsicht in den mit drei Spitzbogen besetzten Sarkophag.

Mit dem vorgeschrittenen Jahrhundert wächst noch die Zahl der Trauerversammlung; zu Maria gesellt sich Johannes, beide fast übernommen in Stellung und Gebärde aus der Kreuzigung[95]). Sie stehen zu beiden Seiten des Salbers und richten ihre Blicke auf den vor ihnen liegenden Toten. Das Leintuch, vorher selt-

sam um den Hals der Träger geknüpft, findet nun eine natürlichere Anordnung in ihren Händen.

Im Tympanon des Südportals von Rouen[96]) umstehen sechs Männer den Sarg, von denen drei die eigentliche Handlung vollziehen, während die drei anderen im Hintergrund unbeschäftigt zuschauen. Der sogenannte Nikodemus hält dieses Mal seine Büchse verschlossen in der einen Hand, die andere weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die Seitenwunde Christi[96a]).

Das 14. Jahrhundert übernimmt die Typen wie eine geheiligte Tradition und wiederholt in einigen Beispielen zunächst die Darstellung mit nur wenigen Figuren. Die Jünger auf einem Altar des Cluny-Museums[97]) erinnern an die frühesten Exemplare des Typus. Zwar hat die Anordnung der Träger insofern eine Aenderung erfahren, als sie in Parallel-Stellung an der Rückseite des Sargs stehen, aber diese an den Orient gemahnende Situation darf wohl kaum als Uebernahme angesehen werden, sie ist vielmehr bedingt durch einen Mangel an Raum. Der dritte Jünger in der Mitte zwischen beiden ist bereit, die Salbung vorzunehmen. Treten die Träger wieder an die Sargenden, so entsteht bei gleich geringem Platz eine stark gedrängte Komposition[98]), bei der Maria nur zum Teil sichtbar wird. Mitunter kehrt auch die frühere Anordnung des Leichentuches über den Schultern der Männer wieder[99]). Auch Maria und Johannes, von der Kreuzigung her übernommen, erscheinen auf den Elfenbeinen des 14. Jahrhunderts in genauer Analogie zum 13.[100]). Wächst der verfügbare Raum, so wächst auch die Zahl der Trauernden. Die Funktion des Nikodemus geht mitunter ganz oder teilweise über an eine Frau, je nach dem sie selbst die Flüssigkeit auf den Toten gießt, oder die von Nikodemus geträufelte Salbe nur verreibt[101]).

Gegen Ende des Jahrhunderts steigern sich Bewegung und Beteiligung. Die Unruhe der Gewand-

trappierung ersetzt manchmal die Lebendigkeit der Gesten, die sich selten von einer konventionellen Gestaltung entfernen[102]). Nur ein einziges Beispiel läßt in den Handbewegungen einer Frau ein Rudiment italo-byzantinischer Gebärden erkennen[103]), im wesentlichen aber ist der Ausdruck seelischer Ergriffenheit auf eine mehr oder weniger differenzierte Mimik beschränkt. Auch sie bleibt in den Grenzen allgemein gotischer Ausdrucksformen und äußert sich nur in verhaltenem Gefühl und beherrschtem Pathos.

* * *

Die hier behandelten Beispiele sind nur Vertreter einer Darstellungsweise, die sich in ungezählten Exemplaren wiederholt. Sie hat bis zum beginnenden 15. Jahrhundert all jene Zeugnisse privater Frömmigkeit begleitet und zahllose Hausaltärchen, Diptychen und Triptychen schmücken helfen. Sie bleibt aber nur bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts einziger Repräsentant der Grablegungsszene.

Im ersten Drittel des Jahrhunderts finden sich Kompositionsweisen in Frankreich von der reinsten Art der italienischen maniera greca. Nachahmungen florentinischer und sienesischer Arbeiten tauchen in den in Paris und Burgund angefertigten Codices auf. Man imitiert sie nahezu. Die Existenz eines italo-byzantinischen Vorwurfs läßt sich am frühesten in den Werken des Jean Pucelle, den Stundenbüchern für Jeanne d'Evreux, der Gemahlin König Karls des Schönen und der Jolande von Flandern nachweisen. Pucelle wird die Vorbilder nicht selbst importiert haben, sie mögen vielmehr durch den Hofmaler Philipps des Schönen, Etienne d'Auxerre, nach Frankreich gekommen sein, den sein Herr zur künstlerischen Ausbildung nach Italien schickte, oder auch durch die zahlreichen an die französischen Höfe gezogenen italienischen Maler, nicht

zum letzten durch Simone Martini während seiner Tätigkeit in Avignon.

Die einzelnen Formen dieser übernommenen Darstellungsweisen entsprechen ihren Vorbildern in stärkstem Maße, selten aber ist jene Leidenschaftlichkeit erreicht, die so bezeichnend ist, vor allem für Siena. Im Stundenbuch der Jeanne d'Evreux lehnt sich die Grablegung[104]) weniger an ein ganz bestimmtes Beispiel an, als daß sie vor allem eine Kombination längst bekannter Einzelmomente enthält. Maria, über den Toten geworfen, ist im Begriff, ihn zu küssen; hinter dem Sarg steht die so lebhaft klagende Frau mit den erhobenen Armen (hier sind sie über dem Kopf wieder vereinigt), vor dem Sarg eine Kauernde, die den Arm Christi ihrem Gesicht nähert. Auch die bestattenden Jünger in ihrer Diagondelrichtung erinnern an Duccio und seine Schüler. Neu sind zwei stark verhüllte trauernde Frauen an beiden Rändern des Bildes.

Ein zweites Mal komponiert Jean Pucelle in ähnlicher Weise[105]). Zu dem eigentlichen Vorgang, der von Maria mit dem Sohn, schräg angeordneten Jüngern und der schmerzhaften Frau getragen wird, fügt er an das obere und untere Ende des Sarkophags zwei Gruppen von trauernden Männern und Frauen hinzu.

Auch in den Typenschatz der Elfenbeine dringt etwas von dem neuen Geist[106]). Maria bestattet mit einem Jünger den Sohn in einer Weise, die ferne Anklänge an byzantinische Codices enthält. Eine Frau übernimmt den Platz zu Häupten des Toten, eine andere im Hintergrund hebt die Arme in halbe Höhe; zwei Jünger küssen die Hände Christi.

Die Grundformen der maniera greca kehren wieder gegen Ende des Jahrhunderts im Parement von Narbonne[107]) und ihm nahestehenden Kunstwerken. Der durch die Bildarchitektur begrenzte Raum beeinflußt die Darstellung und bedingt die Staffelung zur Dreiecksform.

Im Parement kommen die byzantinisch-italienischen Elemente in der klagenden Frau und in der heftigen Umarmung der Mutter zum Ausdruck, die sich mit größter Vehemenz über den Sohn geworfen hat. Johannes will den leidenschaftlichen Ausbruch hemmen und die Umarmung lösen.

Der konstruktive Zwang der gemalten Architektur veranlaßt auch in dem Bild einer Mitra[108]) die Einfügung der Figuren in einem mit Maßwerk besetzten Spitzbogen. Die hoch empor gestreckten Arme der einen Maria bilden die obere Spitze des Dreiecks, dessen Seiten durch die bestattenden diagonal angeordneten Jünger und dessen Basis durch den Sarg dargestellt werden. Maria steht diesmal in stummer Trauer vor dem Toten, an ihrer Seite weint eine Begleiterin.

Die Wiedergabe des importierten Typus hindert aber nicht immer ein Zurückgreifen auf die einheimische Ueberlieferung und läßt mitunter beide Formen friedlich nebeneinander bestehen. Salzburg bewahrt einen kleinen Reisealtar, dessen Grablegung[109]) allein schon seine französische Herkunft sicherte. Nur vier Personen umstehen den Sarg, aber unter ihnen findet sich sowohl die byzantinische Frau wie auch der salbende Jünger.

In manchen Fällen lassen sich die Quellen einzelner Bilder mit Genauigkeit bestimmen. Simone Martinis Grablegung war von dem italienischen Trecento als Vorbild rezipiert worden, seine Darstellungsweise findet auch in der burgundischen Miniaturmalerei Nachahmung. Unter den zahlreichen Stundenbüchern des Duc de Berry enthält eines[110]) eine dem Simone so verwandte Wiedergabe, daß nicht nur die Gesamtstruktur des Bildes übernommen zu sein scheint, sondern daß auch direkte Analogien eine unmittelbare Kenntnis und bewußte Anlehnung voraussetzen. Es entsprechen sich, außer den bekannten und von Simone schon entlehnten griechischen Motiven, z. B. die Staffelung der begleitenden Menschenmasse, die sich aber bei dem französischen Miniaturisten

nicht so sinnvoll einer landschaftlichen Umgebung eingliedert, sondern sich von einem ornamentalen Hintergrund abhebt. Es entsprechen weiterhin die zwei kleinen hockenden Klagefrauen, hier sich gegenübersitzend angeordnet, den pleureurs des Simone. Unterschiedlich und merkwürdig zugleich ist in dieser ihrem Ursprung nach französischen Miniatur das Fehlen des Salbvorgangs, während ihn die italienische Darstellung doch mit der Grablegung verband.

Die Vorliebe für die Uebernahme fremder Formen bevorzugt mitunter auch noch ganz archaische Typen. Aus einer südfranzösischen Schule kommt ein Quatriptychon mit neutestamentlichen Szenen, deren Grablegungsbild[111]) Christus in mumienhaftem Aussehen präsentiert. Sein Leichnam ist bis zum Kopf in jener bebänderten Einhüllung gegeben, die das Charakteristikum der frühen byzantinischen und durch sie beeinflußten italienischen Wiedergaben wurde. Auch das Felsengrab erinnert an jene Situation. Im allgemeinen aber spürt man Beziehungen zu Duccio und Ugolino da Siena, wenn auch kleine Neuerungen, wie der sanfte Versuch einer Maria, die Madonna aus ihrer Umarmung mit dem Sohn zu lösen (das war bisher die Aufgabe des Johannes), oder die hilfsbereite Unterstützung einer anderen Frau bei der Bestattung des Toten, sich eingeschlichen haben.

Und endlich im 15. Jahrhundert greift ein Elfenbein[112]) noch einmal auf das Pathos italo-byzantinischer Ausdrucksweisen zurück und komponiert eine kleine leidenschaftliche Szene mit Maria und Christus, einem bestattenden Jünger, zwei Salbträgerinnen und der die Arme erhebenden Frau.

Mag noch dies oder jenes Beispiel des 15. Jahrhunderts abschließend diese Gruppe durch außerfranzösische Vorbilder inspirierter Darstellungen vervollständigen, das 15. Jahrhundert bringt im allgemeinen

entsprechend seinem veränderten Gestaltungswillen und seiner neuen geistigen Forderungen, auch neue Kompositionsweisen hervor.

Noch dem Ende des vorhergehenden Jahrhunderts gehört eine Grablegung [113]) an, die in ihrer Kühle und Leidenschaftslosigkeit fast jeden Zusammenhang mit Italien oder Byzanz negiert. Maria bricht nicht mehr in leidenschaftliche Klagen aus, sondern hilft beiden Jüngern den Leichnam bestatten. Johannes nähert sich ihr von rückwärts, um sie nötigenfalls zu unterstützen, zwei Frauen stehen zur Seite, Magdalena küßt vor dem Sarg das Wundmal einer Hand. Der Vorgang spielt sich in einer felsigen Landschaft ab (im Felsen rechts kann man die Grabhöhle vermuten), im Hintergrund erscheinen Burgtürme auf Bergspitzen, eine Festungsmauer umschließt eine mittelalterliche Stadt mit großem Dom.

Die Miniaturen dieser „Heures du Duc de Berry" werden dem Brügger Maler Jacques Coene zugeschrieben [114]), dessen Leben sich in Paris, Mailand und am burgundischen Hofe abgespielt hat. Einen niederländischen Maler als Illustrator der burgundischen Stundenbücher zu finden, ist nichts Außergewöhnliches, wenn man sich der Miniaturen der „Grandes Heures" und ihrer Künstler erinnert. Die liebevolle Detaillierung der Hintergrundlandschaft kann eigentlich nur der Hand eines niederländischen oder niederländisch inspirierten Malers entstammen. Sie ist, wenn man die Autorschaft des Jacques Coene annimmt, ein heimatliches Erbe, zu dem sich dann noch gewisse italienische Eindrücke hinzugesellen (als eine solche kann z. B. die knieende Gestalt der Magdalena gerechnet werden).

Die Stellung des Sargs hat eine leichte Aenderung erfahren; er ist, abweichend von der sonstigen Frontalität, etwas in Diagonalansicht gerückt. Diese vielleicht von den Niederlanden ausgehende Richtungsänderung, hier noch maßvoll und nur angedeutet, wird haupt-

sächliches Merkmal einer großen Anzahl französischer und auch deutscher Grablegungsbilder.

Ein ebenfalls noch dem Ausgang des Jahrhunderts angehörendes Gemälde[115]) vollendet die begonnene Veränderung: der Sarg steht in einem spitzen Winkel zur Bildebene und stößt von der unteren linken Ecke des Bildes fast bis zur Mitte der rechten Seite vor. Diese Diagonalrichtung wiederholt sich in dem über den Sarkophag gehaltenen Leichnam und der ihn betrauernden Figurengruppe. Nur die vordere Sargwand erhält durch einen alten kauernden Mann eine Ueberschneidung; die Gruppe von Maria und Johannes erinnert wiederum an die gleiche Formulierung vieler Kreuzigungsbilder. Die Tracht, insbesondere der Träger, fängt an, modischen Charakter anzunehmen.

An diese Beispiele reiht das 15. Jahrhundert zahlreiche verwandte Wiedergaben. Das Gebetbuch Karls des Kühnen[116]) löst die schräge Mauer der Personen hinter dem Sarg in einzelne Figuren auf, von denen nur Maria und Johannes in beschriebener Weise verbunden bleiben. Magdalena bewahrt ihren Platz vor dem Sarg. Der Vergleich mit einer Grablegung aus dem Kodex 1857[117]) der Wiener Staatsbibliothek ergibt nahezu eine Identität der beiden Miniaturen, wenn auch den Oberkörper des Toten diesmal eine Frau unterstützt und Maria die Hand Christi zum Kuß erhebt. Der Hintergrund verrät auch hier — neben anderen Merkmalen noch — die flämische Herkunft, und der halb aufgerichtete Leichnam kehrt in den Bestattungsszenen großer niederländischer Künstler (z. B. bei Quinten Massys) wieder.

Ein kleines Email[118]) kommt auf das französische Gruppierungsschema der geschlossenen Diagonalen zurück, deren erste von dem Sarg mit Christus und den Jüngern, und deren zweite von Johannes, Maria und Magdalena gebildet werden. Diese Anordnung wiederholt sich fast wörtlich in einer biblia pauperum[119])

(früher in Wolfenbüttel, jetzt in der Pariser Bibliothek), deren Ursprung vielleicht französisch ist und um 1500 ungefähr in einem Teppich aus Chaise-Dieu[120]) mit einem so stattlichen Trauergefolge, daß seine Teilnehmer sich in zwei Reihen hinter dem Sarg anordnen müssen.

Die flämische Plastik hinterließ in Deutschland noch einen Abkömmling dieses Typus. Güstrow in Mecklenburg bewahrt einen Altar des Jon Borman und mit Gemälden aus dem Kreise des Barendt von Orley. Trotz seiner späteren Entstehungszeit trägt die Grablegung[121]) noch all die Merkmale, die schon das 14. Jahrhundert ausgebildet hatte. Die Grundlinien des Aufbaus sind geblieben, nur gewisse Freiheiten und Selbstverständlichkeiten der Bewegung und fast durchgängige Einführung eines phantastischen Kostüms verraten das späte Datum.

* * *

Die Gruppe der zuletzt behandelten Beispiele kann für die ausführenden Künstler nicht den Anspruch auf rein national-französische Herkunft erheben. Sie sind, vielleicht in steigender Zahl, Flamländer gewesen. Der Hof in Dijon war durch die politische Vereinigung der burgundischen Provinzen mit Flandern ein lebhaftes Zentrum flämischer Kunst geworden und selbst zu der Zeit, wo die Werkstätten von Dijon schon eine richtige Lokalschule bildeten, zog man flämische Künstler zur Ausschmückung der Kirchen und Paläste heran[122]). Dieser Zusammenhang französischer Kunstmäzene und niederländischer Künstler rechtfertigt die gemeinsame Behandlung der Kunstwerke beider Länder, deren gegenseitige Befruchtung mitunter so groß war, daß es oft schwierig ist, zu entscheiden, welches von beiden Kunstgebieten der gebende und welches der empfangende Teil war. Man hat den Einfluß der niederländischen Kunst besonders vom Ende des 14. Jahrhunderts an von jeher sehr hoch eingeschätzt, vielleicht sogar mitunter

überschätzt. Es scheint, als hätte das 15. Jahrhundert in Frankreich noch einmal einen selbständigen Typus geschaffen, die plastischen Heiligen Gräber. Ihren Ursprung eindeutig festzulegen erschweren zwei Möglichkeiten. Einerseits könnte ihre Herkunft von den zeitlich früheren Gräbern in Straßburg und Freiburg abzuleiten sein, aber von ihnen unterscheiden sie sich durch die Verschiedenheit der Assistenzfiguren. Andererseits aber könnten sie als Erzeugnis nordischen Kunstgeistes gelten und ein Beispiel gibt sogar den realen Beweis für die Richtigkeit der Annahme.

Im Jahre 1390 verpflichtete sich Jacques de Baerze, Pflämischer Holzbildhauer aus Termonde, Philipp dem Kühnen, nach Muster seiner Altarwerke in Termonde und Byloke bei Gent zwei ebenfalls bemalte und vergoldete Altäre für die Karthause von Champmol zu liefern. Diese Schnitzwerke wurden tatsächlich ausgeführt, 1392 vollendet und 1399 aufgestellt. Einer dieser Altäre enthält unter den Passionsszenen eine Grablegung[123]) mit vollplastischer Ausführung des Grabes mit Christus, den Jüngern und Frauen, und zwar in der Anordnung, daß die Jünger in abendländischer Weise den Toten bestatten und die Frauen und Männer sich an der Rückwand des Sarges gruppieren. Der architektonische Schmuck des Bildfeldes beeinflußt auch hier wieder die Komposition (wie es ja auch schon bei den Beispielen des 14. Jahrhunderts war). Hier aber ist es der bewußte Wille eines reifen Künstlers, der eine so wundervolle Harmonie der plastischen und architektonischen Glieder schafft. Die drei flachen Rundbogen, reich mit gotischem Zierwerk besetzt, bewirken eine Dreiteilung der Figurengruppe. Der mittelste Bogen umspannt Maria mit Johannes und einer Frau, die beide sich dem Schmerz der Mutter annehmen, die beiden äußeren je eine Salbträgerin und den davorgesetzten Jünger mit gleichem Standort, sodaß die untere Partie der Männer die der dahinter stehenden

Frauen fast gänzlich verdeckt, ihre Neigung aber zu dem Toten hin eine Divergenz der Richtungen zufolge hat, so daß die Frauen in ihrem oberen Teil noch gänzlich sichtbar werden. Große weiche Faltenzüge der Gewänder verleihen der völlig ruhigen Darstellung eine gewisse Lebhaftigkeit und Bewegung. —

Eine vollplastische Gruppe mit Isolierung der Einzelfiguren bedeutet eine entscheidende Neuerung. Wohl gab es schon früher Reliefs von starker Plastizität, schon Chartres löst die einzelnen Teile sehr stark vom Hintergrund. Was hier aber gänzlich neu ist, ist die Gestaltung eines Raumes durch völlig freistehende, voneinander lösbare Einzelfiguren. Natürlich dachte eine Epoche, die bis zur gänzlichen Negation körperlich sinnlicher Kunst ging, nicht an eine dem realen Vorbild gleichkommende Wiedergabe. Daß sie das ausgehende 14. und das 15. Jahrhundert zur Grundlage ihrer Formengebungen machten, ist eben letzten Endes in einem Wechsel der Willensrichtung und des Lebensgefühls begründet.

Die Anregung zu einer solchen Darstellung ging wahrscheinlich aus von der dem Realismus gleichermaßen zugewandten Bühnenkunst. Die Mysterienspiele erregten in den Malern und Plastikern der niederländischen, französischen und deutschen Werkstätten die Lust zur Nachahmung, dergestalt, wie es im ersten Teil der Arbeit schon ausgeführt wurde. Die Isolierung der Einzelfigur, ihre spätere Entwicklung zu lebensgroßen Maßen, die damit zusammenhängende Beschränkung der Zahl und die Bevorzugung des Zeitkostüms sind Besonderheiten, die die beeinflussende Wirkung der Bühnenszenen verbürgen.

Dieses frühe Beispiel der statuarischen Grablegung in Frankreich kann also doppelt gewertet werden, einmal als Vorbild für alle folgenden französischen Darstellungen, und damit wäre der allgemeine Satz von

der flämischen Befruchtung angenommen; dann aber als Niederschlag der durch die Mysterienbühne gegebenen Anregung. Und dieses letzte Moment ist zweifellos kein geringer Antrieb für die Heilig-Grab-Kompositionen der französischen, niederländischen und deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts geworden. Daß die Grablegung des Jacques de Baerze noch nicht in großem Maßstab gegeben ist, war eine Folge der Bestimmungen für die formale Gestaltung. Die Altäre umfaßten die ganze oder teilweise Passionsgeschichte, die einzelnen Szenen mußten also notwendigerweise ihr Format reduzieren. Es existiert aber in Belgien auch ein späteres Exemplar jenes großen statuarischen Typus[124]), für dessen Autor schon Rogier v. d. Weyden in Anspruch genommen wurde, und das als eines jener wenigen Beispiele niederländischer Großplastik besonders wertvoll ist. Es vereinigt gewisse niederländische Merkmale, z. B. den aufgerichteten Oberkörper Christi, mit der üblichen in allen französischen Darstellungen wiederkehrenden Anordnung, Maria und Johannes im Mittelpunkt der Trauerversammlung, zu beiden Seiten die drei Marien und Magdalena. —

Die großen plastischen Gräber waren in Frankreich eine oft wiederholte Darstellung, deren Wirksamkeit sich vom 15. bis zum 17. Jahrhundert erstreckte[125]). Das erste heilige Grab befand sich in der Kathedrale von Langres mit dem ungefähren Datum von 1420, erhalten ist heut nur noch der Christus, um den sich ehemals sieben Figuren gruppierten. 1443 ist ein heiliges Grab in Bourg-en-Bresse bezeugt, dessen Ueberreste man wiedergefunden hat. 1453 ist das Datum des Grabes von Tonnerre. Es war zunächst die burgundische Schule, die hauptsächlich diese großen plastischen Gräber geschaffen hat. Die Anordnung legt einen Vergleich mit den großen Trauerversammlungen des italienischen Trecento nahe. Aber die dort undifferenzierte Menge von Assistenzfiguren ist hier in-

dividualisiert, und während dort noch allgemeinere Elemente, wie Aufreihung der Figuren, Leidensinstrumente, als erklärendes Beiwerk, die Wirkungsmittel bildeten, sind hier persönlicher Ausdruck der Figuren, maßvolle Gruppierungen und abgewogene Bewegungen Zeugnis für die bewußtere Aufnahme des Modells durch eine künstlerische Persönlichkeit.

Die fast immer wiederkehrende Siebenzahl der Beteiligten ist ein Beweis für das Zurückgreifen auf das Bühnenspiel, denn das Mysterium beschränkte sich nur auf die zu dem Vorgang notwendigen Personen. Die beiden Jünger, Joseph und Nikodemus, sind in ihren meistens kostbaren Kleidern Vertreter des reichen Bürgentums des 15. Jahrhunderts. Sie unterscheiden sich nicht mehr wie früher durch die Verschiedenheit des Alters; es scheint keinen großen Abstand mehr zu geben, sie sind beide alt. Sie verrichten an den beiden Sargenden die ihnen vorgeschriebene Tätigkeit. Maria und Johannes, durch Christi Wort verbunden, haben an der hinteren Sargwand ihren Platz und sind der Ausdruck mütterlichen Schmerzes und kindlicher Liebe und Fürsorge. Sie sind meist dem Haupt des Toten am nächsten; die drei Marien schließen sich an, manchmal zu einer Gruppe verbunden, manchmal aufgelöst zu beiden Seiten von Johannes und Maria.

Tonnerre[126]) als erstes Beispiel vereinigt Maria und Johannes unmittelbar an dem oberen Ende der Sargrückwand, ihnen folgen in reicher Tracht und edlen Gesten die drei Marien, deren letzte der Mode durch ihren Kopfputz ein Zugeständnis macht. Die beiden Träger in weit fallenden Gewändern sind diesmal, wie es nur selten üblich ist in Frankreich, ohne Kopfbedeckung, doch unterscheiden sie sich durch Haupthaar einerseits und kahlen Schädel andererseits. Der Tote selbst liegt nicht in gänzlicher Starrheit auf dem Leichentuch, die Linie seines Körpers ist mannigfach gebrochen, der Kopf nach hinten übergefallen, die Brust gewölbt,

das linke Bein im Knie gebeugt; die linke Hand ruht auf dem Leib, die rechte liegt an der Seite des Körpers.

Das Grab von Chaource[127]) entspricht im großen und ganzen dem von Tonerre. Nur daß Johannes hinter die Madonna getreten ist und sie von hinten stützt und ebenso die mittlere der drei Marien dem Sarg näher steht als ihre beiden Gefährtinnen.

Aehnlich verhält sich Louviers[128]). Anstelle der Ganzfiguren stehen hier Halbfiguren in einer Nische. Johannes ist der Erste der Personenreihe, sodaß die vier Frauen sich aneinanderschließen. Der Schmerz der Mutter macht mitunter eine Unterstützung von beiden Seiten nötig; dann tritt eine Frau als erste der Reihe auf und vereint sich mit Maria und Johannes. Die beiden anderen Frauen behaupten ihren alten Platz. So ist z. B. das Grab von Verneuil[129]) angeordnet. Oder aber die zweite Maria leistet diesen Liebesdienst, dann bleibt die erste am oberen Sargende stehen und es folgt die Drei-Figurengruppe von Johannes, Madonna und Maria, und als Schlußglied entsprechend der oberen Frau die letzte Maria. Dafür ist Semur[130]) ein Beispiel. Die Träger mit dem Toten stehen tiefer und sind zu Füßen der Trauernden angebracht.

Am Grab in Joigny[131]) haben Joseph und Nikodemus ihre obligate Tätigkeit verlassen und halten Salbgefäß, Nägel und Dornenkrone in den Händen. Maria bleibt Mittelpunkt der Komposition.

In Chateau de Biron[132]) vertauscht Johannes seine Stellung mit der vorher isolierten Frau am oberen Ende. Maria wird von zwei Gefährtinnen begleitet und bildet mit ihnen eine schöne geschlossene Mittelgruppe. Dem Johannes mit der Dornenkrone entspricht Magdalena (ihr reiches Haar macht sie kenntlich) mit einer Salbbüchse.

Die Grablegung von Solesmes[133]) vermehrt die Siebenzahl der Trauernden noch um einen Jünger mit Salbdose. Er steht am oberen Ende der Rückwand

neben der Gruppe Johannes-Madonna. Seine Einfügung geschah der Isolierung Magdalenas wegen, die mit gefalteten Händen vor dem Sarge sitzt, durch die Salbdose neben ihr charakterisiert. Die Zahl auf fünf verringert die Grablegung in Villeneuve-L'Archevêque[134]), wo ähnlich wie in Semur der Tote zu Füßen des Johannes, der Madonna und Magdalena niedergelegt bzw. aufgehoben wird, je nachdem man den Augenblick der Darstellung als Pietà oder Bestattung deutet.

Die Grundstruktur dieser Monumental-Gräber bot sich der Reliefplastik sowohl wie der Malerei als willkommenes Vorbild dar. Das System der Freiplastik kehrt z. B. in völliger Uebereinstimmung mit dem Grab in Semur auf einem Relief in Souvigny[135]) wieder Auch das Altarfragment des Claus de Werve in Besseylés-Citeaux[136]) vertritt mit einer etwas flächigen Anordnung eine ähnliche Absicht.

Die malerischen Derivate haben eine Landschaft als Hintergrundsfolie. Der Gruppierung der Personen liegt das bekannte Schema zugrunde, das mitunter durch die Freiheit, die das Gemälde gegenüber der Plastik den Ausdrucksmitteln gewährt, eine leichte Variierung der Gesten erfährt. Zwei Emaillebilder aus Limoges[137]) und eine Illustration einer Pariser Handschrift des speculum humanae salvationis[138]) mögen hierzu als Beispiele dienen.

* * *

Dieser in vielen Beispielen vorgeführte „Schauspieltypus", der gerade in Frankreich zu einer so großen Bedeutung gelangte, hat auch in Italien Aufnahme gefunden. Bologna birgt eine große Grablegung des Niccolo dell' Arca aus dem Jahre 1463[139]); die Personengruppe besteht aus sechs Figuren (außer Christus), deren Schmerzensausbruch sich bis zu einer Leidenschaftlichkeit steigert, die sich der Grenze des Möglichen schon bedenklich nähert. Das Schema als

solches entspricht in der Hauptsache dem französischen, abweichend in der Anordnung ist nur die Frau anstelle eines Jüngers zu Füßen Christi und Johannes neben ihr. Auch das Kissen unter dem Haupte des Toten bedeutet eine Neuerung. Die mangelnde Handlung (Christus liegt eigentlich aufgebahrt) zusammen mit dem Schmerzensausbruch nähert die Darstellung mehr der Pietà als der Grablegung.

Zu gleicher Zeit entstand in Verona[140]) eine der nordischen Tradition völlig adäquate Komposition. Die Siebenzahl, die Reihenfolge der Personen, ihre relative Mäßigung im Ausdruck (er ist zwar noch bedeutend stärker als in Frankreich) nähert sie den cisalpinen Wiedergaben. Unterscheidend bleibt die geringe Beziehung der Gewänder zur modischen Tracht.

Und endlich hat auch Italien die Uebertragung ins Malerische gekannt, auch mit derselben Erweiterung der Gesten und Bewegungen. Ein Blockbuch aus dem Jahre 1450[141]) hat Johannes, Magdalena, die Madonna, eine Maria und einen Träger hinter den Sarg gestellt, während der zweite Träger seinen üblichen Platz innehält. —

Dieser Anhang der italienischen Darstellungen an den französisch-niederländischen Teil geschah, wie schon erwähnt, aus logischen Gründen. Italien erwies sich als Einflußgebiet; aber der Typenwanderung nach Süden geht eine gleiche nach Osten parallel, wie die Entwicklung in Deutschland lehren wird.

V.

Die Grablegung in Deutschland.

Wenn die Grablegungsdarstellungen der fränkischen Kunst starke Beziehungen zur byzantinischen aufweisen, so wird man die Gründe hierfür in den ununterbrochenen politischen und religiösen Berührungen der beiden Länder suchen müssen. Vor, während und nach der Regierungszeit Karls des Großen trafen sich Franken und Griechen mit gleichen Eroberungsabsichten in Italien. Gerade der Süden, das Zentrum byzantinischen Einflusses, war Objekt dauernder Konflikte, bis endlich durch Ottos II. Heirat mit einer byzantinischen Prinzessin ein friedlich kultureller Austausch eingeleitet wurde. Insofern können byzantinische Formen nicht weiter überraschen. Miniaturen und Elfenbeine sind Träger mehr oder weniger starker Entlehnungen.

Die illustrierten Handschriften der Fuldaer Schule stellen in Verbindung mit der Grablegung eine Art Gebäude dar, das als Vorstufe des italienischen Baldachinaufbaus gelten könnte. Im großen und ganzen, d. h. in der Absicht entsprechen sich die bezüglichen Bilder der Sakramentare von Udine, Göttingen und Bamberg, die Einzelformen weichen um weniges von einander ab.

Der Udineser Codex[142]) (Udine Sakr. cod. 76, V. Bibl. capitulare, fol. 30) läßt die beiden Jünger, von denen der eine das fast genaue Spiegelbild des andern ist, mit der eingehüllten Leiche vor einem Ciboriengrab ankommen, dessen Dimensionen mit den Größenverhältnissen des Toten nicht im Einklang stehen. Das Gebäude hat das Aussehen einer Aedicula mit kuppelartiger Bekrönung. Die Träger stehen zu beiden Seiten des Baldachins, der eingehüllte Leichnam überschneidet die Oeffnung.

Die Göttinger Grablegung[143]) (Göttinger Sacr. cod. theol. 231, fol. 64a, Universitätsbibliothek) ist beinahe eine getreue Wiederholung der Udineser; sie unterscheidet sich von ihr durch kleine Abweichungen in der Form des Gebäudes, dessen Kuppel in eine blattähnliche Bekrönung, ähnlich einer Kreuzblume, ausläuft. Die Bewegung der Jünger, ihre Stellung mit einem erhobenen Bein, die Gewandanordnung entsprechen ganz dem ersten Bild, nur sind sie, entgegen dem vorgerückten Alter jener, diesmal jugendlich und unbärtig. Der Tote bleibt unverändert. Die Bamberger Handschrift[144]) als letzte der Reihe führt in die bisherige Situation einen Sarg ein. Er verschiebt die Symmetrie der beiden vorangegangenen Darstellungen, indem der Grabbau etwas an den Bildrand rückt, der eine Jünger, der den Oberkörper des Toten hält, in seine Oeffnung tritt, und der andere, schon etwas gebückt, den Unterkörper dem Sarg zu nähern versucht. Beide Träger sind wieder jugendlich gegeben. Die Ikonographie dieses letzten Bildes divergiert ebenso wie sein Stil von den Schwesterhandschiften. Die eigentliche Beziehung zu byzantinischen Vorbildern bestand lediglich in der Uebernahme der mumienhaften Leiche; die Einführung des Ciboriengrabes konnte für den Orient ja noch nicht nachgewiesen werden, wenn auch, wie schon entwickelt wurde, das reale Urbild davon sich dort befand. Vielleicht regten jene Nachbildungen des Heiligen Grabes zuerst fränkische Miniaturisten zur Imitation an und vielleicht waren es fränkische Mönche, die jene Formen in Italien heimisch machten. Die zeitliche Entstehung der Fuldaer Handschriften vor den italienischen Darstellungen[145]) kann dem Norden das Recht auf die Priorität geben.

Stärkere östliche Beeinflussung haben Elfenbeine, vielleicht der Metzer Schule, erfahren. Ein Buchdeckel im Louvre[146]) gibt einen Grabbau aus aufgeschichteten Steinen in Form eines Vierecks. Die eingewickelte

Leiche, auf byzantinische Art von parallel gerichteten Jüngern und Maria getragen, verschwindet bereits mit den Füßen in der Oeffnung. Ein dritter Jünger steht mit der Steinplatte daneben. Dieser im Osten genügend belegten Anordnung gesellt sich noch eine Wiedergabe nach Art der kappadokischen Fresken hinzu auf einem Buchdeckel des Clm 6832[147]) in München. Die unterschiedlichen Größenverhältnisse sind wie so oft durch den Raum bedingt. Dem ersten Jünger, bärtig und in natürlicher Größe, folgt ein zweiter, klein und unbärtig, zwischen beiden ragt hinter der Leiche Maria riesenhaft empor (der leere Raum verlangte eine Füllung).

Zur gleichen Zeit, in der die Illustrationen der Fuldaer Schule und die Minaturen der Elfenbeindeckel ihre Typen fremden Vorbildern anglichen, stellen die Entwürfe der Reichenauer Schule wahrscheinlich eine Wiederaufnahme lokaler Traditionen dar, die die karolingische Kunst in Anlehnung an altchristliche Vorbilder entwickelt hatte[148]). Die Grablegung geht hier in der einfachsten Form vor sich, die schon im orientalischen Bilderkreis mit dem koptischen Evangeliar[37]) vorweggenommen wurde. Alle der Reichenauer Schule angehörenden Grablegungsdarstellungen sind nahezu identisch. Das große viereckige Kastengrab wird der Perspektive wegen nach hinten verbreitert. An seinen Kurzseiten stehen in diagonaler Anordnung die beiden Jünger mit gleichmäßiger Neigung der Köpfe und halten den Toten, eingehüllt in ein Tuch (nicht wie eine Mumie, sondern mehr wie von einem Mantel bedeckt) über die Oeffnung des Sargs. Er ist immer der unbärtige jugendliche Christus, wie es tatsächlich Kriterium der frühen christlichen Kunst war.

Der Codex Egberti der Trierer Bibliothek[149]) verleiht auch den Jüngern ein jugendliches Aussehen; sie sind, da ihr Alter sie nicht unterscheidet, durch Inschrift gekennzeichnet: Nikodemus zu Häupten, Joseph

zu Füßen. Der Hortus, durch zwei Bäume wiedergegeben, ist außerdem noch inschriftlich bezeugt.

Die Münchener Codices C 57 und 58[150]) und das Evangelienbuch von Bamberg[151]) entbehren dieses pflanzlichen Schmuckes. Die Symmetrie verstärkt sich hier noch durch das gleichmäßige Ausschlagen der Mantelenden und die Stellung der Füße, die in C 57 mißverstanden unter dem Sarg hervorkommen; das Bamberger Evangelienbuch hingegen verfährt wieder naturwahrer. Der Echternacher Codex[152]) vertauscht die Jünger derart, daß Joseph grauhaarig und graubärtig am oberen Ende des Sarges steht und Nikodemus mit schwarzem Haupt- und Barthaar am unteren. Die Mäntel fehlen, aber die Kurve ihrer Körperlinie begleiten hinter ihnen vom Boden aufsteigende anaturalistische Pflanzengebilde. Christus, unbärtig wie vorher, scheint diesmal in ein Aermelgewand gekleidet.

Den Miniaturen folgt ein etwas späteres Elfenbein[153]) des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin mit gleicher Anordnung. Die plastische Ausführung gibt etwas indifferenziert und um einen Grad unrealer noch die in der Malerei charakteristisch wirkenden Einzelheiten wieder. —

Beide Schulkreise, der Fuldaer wie der Reichenauer, entwickeln analog ihrer verschiedenen Stilweise auch eine unterschiedliche Ikonographie. Sie gehört zu den kulturellen Merkmalen dieser Klosterschulen ebenso gut wie ihre Dialekteigentümlichkeiten, und zwar verbürgt die allgemeine Unterscheidung von süd- und norddeutschen Schulen noch lange keine Typengleichheit der geographisch sich näher liegenden Kunstzentren.

Der Salzburger Schulkreis, obwohl auch oberdeutsch, hat z. B. mit dem Reichenauer kaum irgendwelche Uebereinstimmungen. Ihm fehlt vor allem die Stetigkeit in der Nachahmung des Vorbilds. Der immer sich gleichbleibende Kern seines Vorwurfs behält durch leichte Variierungen der Anordnung nicht diesen

schablonenhaften Charakter. Das 12. Jahrhundert verlangt an sich schon eine Belebung des Ausdrucks durch eine Vergrößerung des Trauergefolges.

Das Antiphonar von St. Peter[154]) in Salzburg vereint eine siebenfigurige Versammlung am Sarg; auffällig ist die Ueberschneidung eines Gesichtes am rechten Bildrand, die sich doch nur damit erklären läßt, daß der für die Illustration bestimmte Platz nicht für die völlige Kopie der Vorlage ausreichte. Wesentlich, und was all diese Miniaturen voneinander unzertrennlich macht, ist die Tragart des Toten. Das Leichentuch erhält eine ganz bestimmte Form, die man trivial, aber bezeichnend mit einer Hängematte vergleichen könnte. Die Jünger, hier in Alt und Jung geschieden, vereinen an Kopf und Füßen die Enden zu einem Strang, ebenso wird in der Körpermitte zu beiden Seiten des gestreckt liegenden Toten je ein Zipfel aufgenommen, die hier auf dem Antiphonar beide von einer Frau gehalten werden, eine zweite will in der Kniegegend die gleiche Anordnung treffen. Die Mutter steht mit mittelalterlicher Trauergebärde dem Kopfe nahe. Ein weiterer Jünger wird am linken Bildrand gerade noch sichtbar.

Das Perikopenbuch von St. Erentrud in München[155]) beschränkt sich auf drei Jünger, die den Toten in dem an vielen Zipfeln gepackten Tuch über den Sarkophag halten. In der Gumpertsbibel[156]) sind es vier bejahrte Männer, im Ashburnham Evangelistar[157]) zwei jüngere immer mit der gleichen Haltung des Leichentuchs. Das letzte Beispiel verlegt die Szene in das Innere eines Grabgewölbes.

Ob diese Art der Beerdigung vielleicht den Formen des Klosterritus entsprach, ist eine vage Vermutung, auf jeden Fall ist sie als bildliche Bestattungsform im Salzburgischen Schulkreis allgemeiner und findet auch bei der Grablegung der Maria Anwendung[158]). —

Eine zweite nordische Schule, von der Fuldaer nicht weit entfernt, in Thüringen und Sachsen heimisch,

stellt wieder gänzlich veränderte Kompositionsweisen auf. Die Aehnlichkeit der verschiedenen Codices ist wieder sehr groß und ermöglicht eine summarische Behandlung. Dem Aufbau als solchem liegt eine bewußte Tektonik zugrunde, eine manchmal mehr spitze, manchmal mehr abgestumpfte Dreiecksform. Von dem Sarg als Basis leiten die gebeugten Oberkörper der Träger (sie sind in dieser Gruppe immer bejahrt) zu der Spitze hin, die von den sich zugeneigten Köpfen Marias und Johannes' gebildet wird. Am reinsten findet sich diese Form im Hamburger Psalterium[159]); es fügt unter dem Sarkophag noch zwei schlafende gepanzerte Krieger hinzu, über den Figuren zwei Engel. Etwas abgerundet ist der Aufbau im Psalter der heiligen Elisabeth[160]); und im Wolfenbütteler Codex Helmst. 65 liegt der Endpunkt über den diesmal aufgerichteten Figuren von Maria und Johannes[161]). (Etwas jenseits dieses Schema steht der cod. helmst. 569/522 in Wolfenbüttel, wo Maria und Johannes in besonderen Feldern seitlich angeordnet sind.) —

Außerhalb dieser Schulkreise gibt es noch mannigfache Exemplare, denen aus Mangel an verwandtem Material (durch Untergang oder Unkenntnis der betreffenden Kunstwerke) der Zusammenschluß zu einer Gruppe versagt bleibt. Es gehört hierzu das zwar salzburgische Stilmerkmale tragende, aber von der salzburgischen Ikonographie abweichende Luithold-Evangeliar[162]) in Wien. Die Aufreihung hinter dem Sarg, der etwas übertrieben große Leichnam, die Sprengelung der Sargwand stellen zwischen diesem Einzelbeispiel und jenem Repräsentant einer isolierten Gruppe in Süditalien (siehe oben Sta Maria ad Cryptas[73])), die als das Resultat einer nordischen Beeinflussung gilt, gewisse Verbindung her. Die Uebereinstimmungen sind aber bei weitem nicht so eklatant, daß dieser Zusammenhang als Tatsache fraglos ist, sie ist nur im Rahmen jener Hypothese die einzige überhaupt sich bietende Beziehung. —

Ein anderes Beispiel, dem sowohl Ahnen wie Nachfolge fehlen, bildet die Grablegung des Altarvorsatzes in Klosterneuburg[163]), inschriftlich 1191 bezeugt und erster Vertreter einer typologischen Darstellung. Dieser inhaltlichen Bedeutung steht keine formale gegenüber, denn der Vorgang entbehrt jeder Besonderheit. Der einfachsten Art der Bestattung durch Joseph und Nikodemus ist im Hintergrund die weinende Maria hinzugefügt. Ein Baum und die ihn überschneidende Verschlußplatte des Sargs haben nur als Füllwerk Bedeutung. —

Die Neigung zur Uebernahme außerdeutscher Bildelemente tritt nach einer längeren Pause im 13. Jahrhundert erst wieder auf. Seltsamerweise sind zu dieser Zeit die Beweise für eine Beeinflussung von Westen her nicht sehr zahlreich, und meistens ist diese Beeinflussung nicht weit über den Umkreis der Grenzgebiete hinausgekommen. Der Typus der französischen Salbung als reines Abbild erscheint auf einem Marienschrein in Aachen[164]), dem seiner Entstehungszeit von 1238 nach nur die dreifigurige Komposition als Vorbild dienen konnte.

Das Mainzer Evangeliar[165]) fügt der nicht mehr hauptsächlich gegebenen Salbung noch die Zärtlichkeit byzantinischer Darstellungen hinzu, die ihrerseits noch durch ein genrehaftes Detail bereichert wird: Maria drückt dem toten Sohn die Augen zu. Johannes in seiner hilfsbereiten Stellung verbindet mit Nikodemus, dessen wohlriechende Essenzen verspätet kommen, da sie nicht mehr den Körper Christi, sondern nur noch seine Umhüllungen treffen. Hinter Nikodemus steht Joseph, hinter der Maria zwei Frauen.

Im Evangelistar im Brandenburger[166]) Stiftsarchiv wird die Salbung während der Kleidung des Leichnams mit Bändern und Tüchern vollzogen. Die räumliche Anlage des Grabes hat hier eine bisher analogielose Form. Der Sarkophag gewährt den beiden Trägern

zu Häupten und Füßen Platz, um sich mit dem Toten darin zu bewegen, während der Salber von außen her seine Tätigkeit verrichtet. Ueber diese Gruppe legt sich der obere Abschluß des Grabraums wie eine Bedachung, jenseits derer Maria, von Johannes gehalten, und zwei weinende Frauen stehen.

Gerade diese beiden letzten Beispiele trugen sowohl französische wie auch byzantinisch-italienische Merkmale an sich, beide allerdings mehr als zufällig scheinende Aufnahme von Einzelelementen. Auch die Mehrzahl der folgenden Darstellungen bringt byzantinische oder italo-byzantinische Typen nicht in vollkommener Reinheit. Es war entweder der Habitus des Toten, welcher der Nachahmung wert erschien, oder es war das lyrische Pathos der Umarmung und Klage, das dem Stimmungsgehalt des empfindsamen 14. Jahrhunderts sehr entgegen kam.

Das 13. Jahrhundert hinterließ noch eine Wiedergabe, der es bis jetzt an Gefolgschaft fehlt. An sich nicht von besonderer Originalität, erhält sie ihre Bedeutung mehr durch die inhaltliche Beziehung zu einem mit ihr auf gleichem Bildfeld dargestellten Vorgang. Die Glasfenster von Bücken[167]) gelten ihrer künstlerischen Ausführung nach als hervorragendstes Werk der niederdeutschen Glasmalerei. Die Grablegung in der Abfolge ihrer Geschichte Jesu wird einfach von den beiden Jüngern ausgeführt, von denen der eine am oberen Sargende den bereits eingehüllten und umwickelten Leichnam noch mit dem Leichentuch bedecken will, der andere durch die erhobene Salbbüchse beweist, daß er die Salbung vollzogen hat. Außer den Judenhüten als Kopfbedeckung enthält diese Komposition nichts Erwähnenswertes. Mit ihr verbunden ist noch ein anderes, unhistorisches Geschehnis. Im rechten Hintergrund des Bildes geht jene gottesdienstliche Handlung vor sich, durch die die Liturgie symbolhaft die Bestattung Christi vor der gläubigen Gemeinde vollzog.

Zwei Priester nehmen das sepulcrum corporis Domini vor. Die Bezugnahme der beiden Vorgänge aufeinander sichert den bereits entwickelten Zusammenhang von Evangelium, Liturgie und Bild und beweist (wenn auch als bildlicher Einzelfall) die Inspiration der Darstellung durch den Ritus. —

Die Einhüllung des Toten mit Binden weicht im 14. Jahrhundert im allgemeinen einer mehr zwangloseren Bekleidung des Toten mit dem Leintuch, sodaß zunächst nur das Umarmungsmotiv die ikonographische Beziehung mit dem Orient aufrecht erhält. Auf einem Glasfenster der Florinskirche in Koblenz[168]) versucht Johannes die Mutter zurückzuhalten von den letzten Beweisen ihrer Zärtlichkeit. Auf einem Antependium des Salzburger Domschatzes[169]) greift sich der Jünger nur trauernd an die Wangen und überläßt die Mutter ihrem eignen Schmerz an der Seite des Sohnes. Joseph und Nikodemus sind hier wie dort in ihrer unterschiedlichen Größe an die Form des Raumausschnittes gebunden, der einmal ein polygones Zwickelfeld ist, das andere Mal einen Kreis darstellt.

Als ähnliche Komposition erweist sich die Miniatur im Passionale der Aebtissin Kunigunde in Prag[170]). Den Platz des oberen bestattenden Jüngers nimmt wiederum eine Frau ein; die Haltung der Maria vereint Bestattung und Umarmung, während des Johannes' trauernde Versunkenheit ihm keinerlei aktive Anteilnahme am Vorgang gestattet. Der ältere Jünger übernimmt das Betten der Füße.

Die Grablegung der Glasfenster in der Mülhausener Stefanskirche[171]) gibt Joseph und Nikodemus wieder ihre angestammten Plätze. Zwischen Maria und Johannes steht groß und aufrecht eine Frau mit Salbbüchse als Mittelpunkt des Bildes. Christus bleibt vom Leichentuch unbedeckt, nur ein Lendenschurz bekleidet ihn. —

Am Ende des Jahrhunderts zeigt sich auch in Deutschland jener Typus, dessen verschiedenartige Be-

standteile das Schicksal einer langen Wanderschaft bezeugen. Byzantinische Elemente, von Frankreich aus Italien importiert, werden jetzt dem westdeutschen Grenzgebiet vererbt. Der Klarenaltar in Köln[172]) verleiht seiner Grablegung jene Dreiecksform, in der in Frankreich das Parament von Narbonne und die ihm verwandten Darstellungen die maniera greca wiederholen. Zu Maria mit dem toten Sohn und den beiden Trägern gesellt sich jene klagende Frau, deren über dem Kopf gefalteten Hände eine ruhevoll abgewandelte Form südlich-orientalischer Leidenschaftlichkeit bedeutet. Eine andere Version der gleichen Elemente enthält die Handschrift 23433 eines speculums in der Münchener Staatsbibliothek[173]). Wenn man ein bestimmtes Vorbild annehmen wollte, so könnte nur die Grablegung auf Duccios Majestas in Frage kommen, mit der verschiedene Einzelheiten übereinstimmen. Das Ganze aber entbehrt des Temperaments, das jener Darstellung eben eine gewisse Größe und Ursprünglichkeit verlieh.

Beispiele der zweiten Hälfte des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts kehren wieder zu der parallelen Richtung der bestattenden Jünger zurück und vereinen mit diesem griechischen Motiv mitunter noch dasjenige der umschnürten bzw. umwickelten Leiche. Eine andere Münchener Handschrift eines specultums (clm. 146 aus Schlettstadt) enthält zwei verschiedene Redaktionen der Grablegung. Die erste [174]) folgt den Gewohnheiten des orientalischen Ritus für die Herrichtung des Toten, dessen Haupt nur davon abweichend unbedeckt bleibt. Von den Assistenzfiguren hat keine die entsprechenden Gesten; Johannes' Kopf ruht in der aufgestützten Hand, Maria hebt die vom Mantel bedeckten Hände zum Gesicht, eine Frau steht betrachtend neben ihr. Die Wiederholung der Grablegung an anderer Stelle des Codex[175]) ersetzt den ersten Träger durch Maria und gibt dem Toten abendländisches Aussehen. —

Wahrscheinlich an ein gemeinsames Vorbild halten sich die beiden Grablegungen der Münchener und der Wiener Ausgabe des Symbolum Apostolicum[176]). Sie stimmen sowohl in der Erscheinung des Toten (in Wien sind die Füße zwar unbedeckt), wie auch in der richtungsgleichen Anordnung des Joseph und Nikodemus überein. In Wien sind Maria und Johannes, in München außer ihnen noch eine Frau Teilnehmer am Vorgang.

Eine weitere Münchener Handschrift (Hs. cod. lat. 19414 der St.B.)[177]) trägt ebenfalls noch die latenten Merkmale fremder Beeinflussung. Zwischen die sich folgenden Jünger schiebt sich die Gruppe Johannes-Maria ein. Die halberhobenen Hände der Madonna, mit nach außen gedrehten Flächen sind wiederum eine östliche Reminiscenz. Der von dem Leichentuch mantelartig bekleidete Christus — ein Rudiment aus jener Zeit unbedingter Assimilation, etwas umgebildet nur durch eine scheinbar einheimische Sitte — behauptet lange seinen Platz. Er kehrt auf allen Grablegungen der Armenbibeln wieder. In der biblia pauperum von St. Florian[178]) enthält die Stellung der Maria zugleich das Motiv der Umarmung und des Tragens. In einer ähnlichen Handschrift des Kupferstichkabinetts in Berlin[179]) treten wieder Joseph und Nikodemus an ihre traditionellen Plätze, zwischen sie schiebt sich die Gruppe Maria-Johannes.

In fast derselben Weise komponiert die Münchener Handschrift cod. lat. 23426[180]). Dagegen weicht die Bibel der Lyceumsbibliothek in Konstanz[181]) von diesem Schema völlig ab und überläßt dem alten Jünger die ganze Sorge für den Toten, während der jüngere und die drei Marien nur als Zuschauer figurieren. Und endlich vereinigt ein speculum aus dem Prämonstratenser-Kloster Rheinfeld[182]) Johannes und Maria am Kopf des Toten, der andere Jünger bleibt zu Füßen. —

* * *

Es ist das Kennzeichen all dieser zuletzt behandelten, mehr oder weniger fest sich zu einer Gruppe zusammenschließenden Darstellungen, daß kaum eine von ihnen einen wirklich kopistischen Charakter trägt im Sinne einer völligen Angleichung an einen nicht einheimischen Vorwurf. Die Auslese bestimmter Momente, nicht immer der wesentlichsten, verband sich mit lokaltraditionellen Gesten und Gruppierungen und brachte einen so uneinheitlichen Typus hervor, wie er es eben als die Summe verschiedener Einwirkungen werden mußte.

In Frankreich folgte dieser, dort eher den Namen der maniera greca verdienenden Beispielreihe jene im Lauf ihrer Entwicklung stark naturalistische Elemente aufnehmende Gruppe mit diagonal gestelltem Sarg. In Deutschland bestätigt eine Fülle von Exemplaren die Wirksamkeit und Beliebtheit dieser Anordnung. Sie war der erste Versuch zu einem neuen Raumbild, dem die Verkürzung der Sargwände zu seinem dreidimensionalen Eindruck verhalf. Der Sarkophag wird als perspektivisches Instrument angewandt und schafft die Illusion eines Tiefenraumes. Mit dieser Neuerung verbindet sich bisweilen eine Tieferlegung des Horizonts, durch die sich der Standpunkt des Beschauers erhöht und eine bequeme Draufsicht zur Folge hat.

Die Anfänge der neuen Raumgestaltung liegen, ebenso wie in Frankreich, im 14. Jahrhundert. Ein Altarbild der Kapelle in Domanin bei Wittingau[183]) erinnert sehr stark an jene Darstellung eines französischen Primitiven[115]). Der Sarg stößt aus der unteren linken Bildecke auf die Mitte der rechten Bildseite. Ueber den künstlerischen Wert des Gemäldes etwas zu sagen, verbietet die weitgehende Restaurierung, doch beweist eben jene Aehnlichkeit mit der französischen Wiedergabe die Integrität der Komposition. An Maria und Johannes, wie so oft nahe dem Haupte des Toten vereint, schließen sich zwei Marien an. Die Jünger

in üblicher Stellung; der Tote wieder nur mit Lendentuch. Gewissermaßen verdoppelt ist die Raumwirkung auf dem Bild eines Bregenzer Meisters vom Anfang des 15. Jahrhunderts[183a]). Der Vorgang ist in einen Rundbau verlegt, der an sich schon der Landschaft eine gewisse Räumlichkeit verleiht. Die offene Tür läßt dem Blick das Innere frei. Hier überschneidet ein langer Sarg die übertriebene Schräge der Bodenfliesen und gibt dem Tempelraum eine ungeheure Tiefenausdehnung.

Mit größerer Mäßigung der Diagonalrichtung verwendet Meister Franke das neue Motiv[184]). Seine Grablegung trägt sehr starke Gefühlsmomente, die nicht wie in Siena, sich durch große Leidenschaftlichkeit, sondern mehr durch eine kontemplative, innerliche Anteilnahme der Zuschauer dokumentiert. Die vielen, nicht immer ganz sichtbaren Teilnehmer sind eben Menschen von nordischem Temperament, das ihnen eine gewisse Zurückhaltung der Trauer auferlegt. Die kniende Frau vor dem Sarg, halb von einem Felsblock verdeckt, erinnert an die mannigfachen Parallelerscheinungen in der italienischen und französisch-niederländischen Ikonographie.

Dieser Typus des quer gestellten Sarkophags dringt in alle künstlerischen Kategorien ein. Das 15. Jahrhundert kennt Beispiele sowohl der Reliefplastik und Malerei[185]), wie auch der Graphik.

Eine xylo-chirographische Ausgabe einer Passion in Wien[186]) greift wieder auf eine dreifigurige Gruppe hinter dem Sarg zurück; die Landschaft ist durch drei Bäume im Vordergrund angedeutet.

In gleicher Weise komponiert eine Biblia pauperum der Albertina[187]), wo Christus mit gekrümmten Beinen in den Sarg gehoben wird und ebenso ein rheinischer Holzschnitt von 1470[188]). Maria steht mit zwei Frauen an der Sargrückwand, die beiden Jünger unterstützen

von vorn den Leichnam, der ebenso wie Maria durch einen seltsamen großen Nimbus ausgezeichnet ist. —

Andere Beispiele mehren die Zuschauermenge. Ein Gemälde in der Schloßkapelle in Neuhaus[189]) versammelt Johannes und drei Marien hinter dem Sarg. Joseph und Nikodemus tragen modische Tracht.

Mit einem Epitaph in Sulzbach[190]) versucht auch die Plastik die Wiedergabe des Raums. Trotz der deutlichen Absicht zur perspektivischen Anordnung stehen beide Träger an den Enden des Sarkophags in einer Bildebene. Der Versuch zum Tiefenraum ist gewollt (das Ansteigen der Sargwand von links nach rechts hat zweifellos keinen anderen Zweck), aber nicht geglückt. Johannes und Maria einerseits, entsprechen drei Frauen andererseits.

Sicher und richtig komponiert ist die Szene auf dem Hochaltar von St. Katherina in Schwäbisch-Hall[191]), wo Maria den Arm des Sohnes ihrem Gesicht nähert und Johannes, selbst fast von Trauer überwältigt, der Mutter helfend beispringt. Die Träger und die Marien (Endpunkte des Viereckaufbaus) haben keine so unmittelbare schmerzliche Beziehung zu dem Vorgang.

Die Landschaft kommt erst am Jahrhundertende zu ihrem Recht. Hinter dem Trauergefolge entwickelt sich eine mehr oder weniger differenzierte Umgebung. In einem Holzschnitt[192]) des Kupferstichkabinetts Berlin ist links eine Felsenhöhle angedeutet, die wie eine szenische Requisite erscheint in Verbindung mit einer Landschaft von lieblichen Wiesen und hie und da auftauchende Kirchturmspitzen. Die vielen Männer und Frauen des Gefolges verschwinden hinter der vorderen Reihe der Nächsten und nur die Menge der Nimben gibt eine Vorstellung von einer großen Versammlung. Klarer geschichtet sind die Assistenzfiguren eines Kupferstichs von 1466[193]). Drei Jünger bemühen sich um den Toten. Zwei von ihnen (der eine zu Häupten, der andere vor dem Sarg) erscheinen im Anzug des reichen

Bürgertums, während der dritte das Aussehen eines einfachen alten Mannes trägt. Die Landschaft weist jene Bereicherung durch Burgen und Türme auf, die auch in niederländischen Miniaturen derselben Zeit gefunden wurden. Es sind die Anfänge einer eingehenden Naturbeobachtung, für die von nun an ein Kostüm und eine Landschaft einer detaillierten Behandlung ebenso wert erschienen wie der geistige Inhalt eines Vorgangs.

Die Darstellung individualistischer Erscheinungsformen erreicht einen gewissen Höhepunkt auch in Deutschland in jenem Monumentaltypus, der für Frankreich der charakteristische Ausdruck von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts an wurde. Die Herkunft wurde für Frankreich aus einer mannigfachen Einwirkung durch niederländischen Einfluß, schauspielerische Anregung und vielleicht auch durch Uebernahme deutscher Vorbilder (die indessen, wie schon ausgeführt, sich von den französischen unterscheiden) abgeleitet. Der Zusammenhang mit dem lebendigen Vorgang, gegeben durch die Bühnenszene, darf für Deutschland in keiner Weise in Abrede gestellt werden, denn die deutschen Heiligen Gräber des 15. Jahrhunderts haben ihrerseits eine Geschichte, die sie in dauernder Verbundenheit mit den mittelalterlichen Spielen hielt.

Die monumentale Darstellung der Heiligen Gräber ist hier hervorgegangen aus dem Bedürfnis, die liturgische Feier des Karfreitags von ihrer reinen Symbolik zu befreien und den Vorgang der Grablegung nicht nur als rituelle Handlung, sondern auch als künstlerisches Abbild des historischen Geschehnisses bestehen zu lassen. Man gab den bisher rein zweckmäßigen Behältnissen zur Aufnahme der Hostie oder des Kreuzes eine differenziertere Form und errichtete Grabgebäude mit wirklicher oder nur sinngemäßer Beziehung zu dem realen Heiligen Grab in Jerusalem. Ihr Zweck, den symbolischen Leib Christi zu empfangen, forderte, daß sie leer waren, und da das leere Grab aber zugleich

szenischer Bestandteil einer anderen Situation, nämlich des Besuches der Frauen am Grab war, gab man dem Grab eine doppelte Verwendbarkeit und fügte noch die plastischen Figuren der Osterszene hinzu. Diese zweifache Bedingung erfüllen vor allem jene vorwiegend architektonischen Werke von der Art des Konstanzer Grabes. Die Form dieser Darstellung berührt sich nicht eigentlich mit der Ikonographie der Grablegung, sie ist vielmehr Unterlage und Erklärung einer zweifellos von ihr abhängigen Reihe von Beispielen, die gewissermaßen eine Komprimierung der plastischen Bestandteile jener Grabgebäude darstellen. Sobald die architektonische Zentralanlage verschwindet, erfüllt ein Sarkophag, in der baulichen Umrahmung einer Nische mit Baldachin, die kultlichen Forderungen. Die Figuren aber bleiben und umstehen den Sarg. Um aber der seltsamen Erscheinung des leeren Grabes, das mit seinem Schmuckwerk von nun an den Skulpturenschatz des Gotteshauses dauernd bereicherte und Gegenstand täglicher Verehrung wurde, entgegenzutreten, entschließt man sich zu der Hinzufügung des Leichnams, obzwar jetzt eine, jeder Tradition widersprechende Situation entsteht. Der ursprüngliche Sinn, als Requisite eines ritualen Geschehens zu dienen, vereinigt sich mit einem künstlerischen Zweck, und es genügt von nun an eine kleine viereckige Oeffnung auf der Brust Christi zur Niederlegung des Sakraments[194]).

Diese Kombination zweier historischer Begebenheiten zu einem unhistorischen Moment wurde Voraussetzung für eine Reihe von Heiligen Gräbern des 14. und 15. Jahrhunderts. Viele der frühen sind zerstört[195]), aber die noch erhaltenen oder wieder rekonstruierten geben durch ihre fast völlige Uebereinstimmung den Beweis für die Anwendung ein und desselben Vorbildes.

Die Anordnung in Freiburg[196]) (2. Viertel 14. Jhdt.) stellt sich derart dar, daß auf einem großen Stein-

sarkophag die Gestalt des Toten ruht. Ein Leintuch bedeckt den Unterkörper bis über die Knie, die Hände liegen gekreuzt auf dem Leib (eine bezeichnende Haltung für diesen Typus). Entlang der Rückwand stehen auf dem Sarg ein Rauchfaß schwingender Engel, die drei Marien mit Salbvasen und ein zweiter dem andern völlig entsprechender Engel, also die Personen der Osterszene unter Ausschluß aller für die Grablegung traditionellen Teilnehmer. An der Vorderseite des Sarkophags gibt ein Relief fünf schlafende Krieger wieder.

Schwäbisch-Gemünd[197]) (3. Viertel 14. Jhdt.) unterscheidet sich von Freiburg durch die vom Sarg gesonderte Aufstellung der Figuren; sie stehen hinter dem Sarkophag, die Marien als Gruppe etwas von den Engeln abgerückt. Christus trägt das Haupt verhüllt. Die Krieger — hier sind es drei — sitzen vollplastig vor der Vorderwand.

In sehr ähnlicher Weise ist das Grab in Settingen bei Saargemünd[198]) (14. Jhdt.) komponiert, während Oberwesel[199]) (gegen Mitte 14. Jhdt.) in kleinem Maßstab die Anordnung von Freiburg wiederholt. Der obere Engel zeigt sich hier als typischer Vertreter der Auferstehungsengel, sitzend, mit dem Finger auf das eigentlich leer sein sollende Grab weisend. Ihm gegenüber steht eine weibliche Gestalt ohne Attribute, was ihre Benennung erschwert und zweifelhaft erscheinen läßt, ob sie eine vierte Frau oder einen Engel darstellt, dem die Flügel fehlen.

Mit dieser Gruppe der heiligen Gräber, deren Vorhandensein einer bestimmten gottesdienstlichen Forderung entgegenkam, läßt sich noch ein Werk im Nonnenkloster Maigrange bei Freiburg in der Schweiz[200]) (14. Jhdt.) vereinigen. Zwar ist der Formenunterschied beträchtlich, auch Material und Ausführung isolieren dieses Denkmal, so daß seine Zurechnung zu den angeführten Beispielen zunächst befremden kann. Aber

der Zweck gibt ihm ein gewisses Recht auf Zugehörigkeit. Ein Holzbehälter in Sargform mit einem Deckel in Gestalt eines Daches birgt in seinem Innern eine tragbare bemalte Christusfigur aus Holz. Die bemalte Innenseite der Rückwand — auch die übrigen Seiten sind bemalt, die aufklappbare Vorderwand gibt eine Beweinung wieder — zeigt, durch gotische Arkaden voneinander getrennt, Maria von Johannes unterstützt, Magdalena, Maria Jakobi und Maria Salome; an den Seiten, nicht wie zu erwarten war, Joseph und Nikodemus, sondern zwei Propheten mit Spruchbändern.

Die Herkunft dieser seltsamen Form bleibt unaufgeklärt durch ihre Einmaligkeit. Vielleicht war sie der Einfall eines erfindungsreichen Künstlers, vielleicht auch der Repräsentant einer ganzen Gattung, deren weitere Glieder verschwunden oder noch zu entdecken sind[201]).

Die Kompositionsweise der plastischen Gräber des 14. Jahrhunderts erhält im 15. und 16. eine nicht geringe Nachfolge. Und zwar sind es die südwestdeutschen Schulen in der Hauptsache, die an dem kombinierten Typus festhalten, während für den nördlichen Westen eine andere Tradition maßgebend wird.

Die Entwicklungsreihe des oberrheinischen Typus im 15. Jahrhundert beginnt mit einem lokalen Ausnahmebeispiel. Vielleicht steht auch das Dresdener Heilige Grab[202]) vom Anfang des Jahrhunderts mit einer süddeutschen Werkstatt in Zusammenhang. Es wiederholt alle für das 14. Jahrhundert nachgewiesenen Momente in etwas unterlebensgroßen Maßen. Christus liegt mit gekreuzten Händen auf einer Tumba, an deren Vorderseite die vollplastischen schlafenden Krieger, an deren Rückseite die Halbfiguren der Salbträgerinnen sichtbar werden. Zu Häupten und Füßen Christi zwei kleiner gebildete Engel mit Weihrauchfässern.

Die übrigen Epigonen des Typus haben ihre süddeutsche Heimat nie verlassen. Das Heilige Grab in Neuweiler im Elsaß[203]) (dat. 1478) wirkt trotz seiner

vollplastischen Ausführung wie ein Hochrelief. Es sind wiederum die drei Marien, seelisch am Vorgang mehr beteiligt als ein Jahrhundert früher, die auch diesmal nur als Halbfiguren hinter der Rückwand des Sarges erscheinen. Die Engel zu Häupten und zu Füßen sind ebenfalls nur in Büsten in kleinem Maßstab dargestellt, während die drei Wächter an der Vorderwand des Sarkophags, in besonderen Arkaden kauernd, eine zwischen den Frauen und Engeln liegende Größe behaupten.

Oberehnheim im Elsaß[204]) (ca. 1504) stellt die Frauen als Ganzfiguren wieder auf den Sarg. Die Engel haben ihre gesonderte Anordnung in Arkaden zu beiden Seiten der Hauptgruppe, während sie in Kayserberg[205]) (1514) wieder mit ihr vereint sind. Das Kostüm der auch hier ganz sichtbaren Marien sichert der Gruppe eine Entstehungszeit im 16. Jahrhundert, das Grab als solches verdient eine frühere Datierung.

Rechtsrheinisch erfüllt die Darstellung von Gengenbach[206]) (1505) alle kompositionellen Bedingungen des Typus. Die Frauen trennt eine niedere Wand von dem Leichnam, die beiden Engel aber stehen kleinfigurig auf besonderen Konsolen vor der Wand. Am Sockel des Sarkophags schlafen zwei Wächter, in Hockrelief gebildet.

Das Grab in Breisach[207]) (1520) bedeutet schon eine Lockerung der Tradition. Zwar behaupten sich dieselben Personen als Assistenzfiguren, doch ist aus der zusammenhängenden Gruppe der drei Marien die mittelste entfernt und den schlafenden Kriegern vor dem Sarg hinzugefügt.

Das Reutlinger Grab[208]) (Anfang 16. Jhdt.) vermehrt noch die Veränderungen. Zu den drei Frauen tritt Johannes, so daß die Deutung der einen Maria als Madonna an Möglichkeit gewinnt. Der Zielpunkt ihrer Trauer und Fürsorge fehlt, der Sarg ist leer (war er es auch aursprünglich?). Christus ist nur als Auf-

erstandener sichtbar im bekrönendem Aufbau der Nische. Den Kriegern bleibt der Platz am Sockel des Sargs.

Weiter nördlich ist diese Kompositionsart nicht vorgedrungen. Im Württembergischen selbst trifft sie sich schon mit jener anderen Darstellungsweise, deren Grundprinzip sich vollkommen mit dem der französischen großplastischen Grablegungen deckt. Der Name eines Heiligen Grabes kann logischerweise für sie nicht beansprucht werden, da ihnen durchweg die Vorrichtung für eine gottesdienstliche Grablegung des Leibes Christi fehlt. Sie sind gleich ihren französischen Geschwistern Andachtsbilder und Kirchenschmuck[209]).

In Schwäbisch-Hall befinden sich zwei jener monumentalen Grablegungsgruppen[210]) (1470 und 1510). Sie setzen sich, abweichend von den französischen Beispielen, aus einer sechsfigurigen Trauerversammlung zusammen. Joseph und Nikodemus erscheinen wieder am oberen und unteren Sargende mit dem Hineinlegen des Leichnams beschäftigt. Hinter dem Sarkophag beten und trauern Johannes und die drei Frauen. Die Krieger sind einmal im Relief, das andere Mal fast rundplastisch ausgeführt.

Dem französischen Typus vollkommen ähnlich erweist sich die Gruppe in St. Avold[211]). Die Reihe der Trauernden beginnt mit einer Maria, es folgt die Madonna mit Johannes und die zwei übrigen Marien. Die Träger bleiben an den Schmalseiten. Ebenso setzt sich die Wormser Grablegung[212]) (Ende 15. Jhdt.) in der Liebfrauenkirche zusammen. Die Marien behalten ihre Salbbüchsen und scheiden sich dadurch durchweg von der Madonna. Die Hände des Toten, die auf den süddeutschen Wiedergaben gekreuzt angeordnet waren, lösen sich voneinander, der eine Arm bleibt auf dem Leib ruhen, der andere liegt ausgestreckt an der Seite des Körpers. Es folgt weiter nordwärts die schöne Darstellung im Mainzer Dom[213]) (um 1495) mit der harmonischen Anordnung, wo Maria und Johannes, in

oft charakterisierter Weise verbunden, im Mittelpunkt stehen und die zwei Frauen und Jünger sich symmetrisch zu beiden Seiten anschließen. Drei Krieger schmücken wiederum fast vollplastisch die Vorderwand des Sargs.

In Abhängigkeit von Mainz befindet sich das Grab von Münster-Maifeld[214]) (16. Jhdt.). Es bekennt sich wieder zu der Siebenzahl der Figuren, deren Aufreihung sich etwas abwechslungslos vollzieht.

Xanten[215]) (um 1500) endlich weist eine stattliche Versammlung von Trauernden auf. Sie kommt derjenigen von Solesmes[133]) nahe, besonders durch die Anordnung der Magdalena vor dem Sarkophag. Die Salbbüchsen fehlen, ebenso die Krieger vor dem Sarg (wie auch schon in Münster-Maifeld), die ganze Komposition hat ein ganz westliches Gepräge bekommen. Der Halbfigurengruppe von Louviers[126]) ähnelt die Grablegung von Groß St. Martin in Köln[216]) (1509). Die Kleidung der Marien und der Träger verrät die Anpassung an vornehme Modelle, die Madonna und Johannes wirken in ihrer Einfachheit etwas zeitloser. Ein Moment stärkeren Ausdrucks wird durch Wendung der Frauen ins Halbprofil herbeigeführt. Zweifellos von den westdeutschen Denkmälern abhängig ist eine kleinfigurige Gruppe in der Predella eines niederbayrischen Altars[217]). Die Trauer der Frauen ist etwas heftiger geworden, die Madonna führt ein Tuch an die Augen, ihre Nachbarin küßt die Hand Christi. Durch die stärkere Loslösung der Figuren vom Hintergrund entsteht die Vorstellung einer größeren Räumlichkeit. Sonst hat sich keine wesentliche Veränderung vollzogen.

* * *

Es war eine natürliche Konsequenz, daß die Hauptmotive dieses Monumentaltypus, Gruppierung und Bewegung auch in Deutschland in der Reliefplastik und Malerei wiederkehren. Schon um 1400 finden sich Anfänge einer statuarischen Kompositionsweise auf

bayrischen Reliefs[218]). Ob sie selbständig entstanden oder doch das Produkt einer Beeinflussung sind, diese Frage muß zunächst noch offen bleiben.

Dagegen gestattet die ikonographische Herkunft des späteren Wormser Kreuzgangsreliefs[219]) (1483—88) keinerlei Zweifel. Wenn man den figürlichen Zusatz des Stifters und seines Patronen und die ihnen entsprechenden Figuren der Gegenseite und endlich auch die Kreuze mit den Häschern unberücksichtigt läßt, ergibt sich eine schöne stille Gruppe aus drei Jüngern und drei Frauen. Ihrem stilistischen Zusammenhang mit dem Oberrhein entspricht aber nicht ein ikonographischer, lediglich die gekreuzten Hände Christi weisen nach dem Süden.

Etwas theatralisch wirken die Posen auf einem Relief des Weseler Hochaltars[220]) (um 1510). Die auf den Toten deutende Hand der Madonna, die Gebärden des Johannes und der Magdalena, die frontale Ansicht des Joseph, das alles sind Momente, die mehr auf äußerliches Können, als auf eine Andachtskunst schließen lassen. Diese Empfindung wird noch verstärkt durch die starke Wendung des Leichnams nach vorn (die übrigens auch dem Wormser Relief eigen ist). Die „Schaustellung" des Toten ist hier überbetont.

Noch weniger eindrucksvoll wirkt die riesige Trauermenge auf einem Predellenrelief in der Kirche in Stuer[221]) (ca. 1520) in Mecklenburg. Die im Flachrelief gehaltene Ausführung differenziert kaum die einzelnen Personen, nur die Gruppe Maria-Johannes löst sich durch ihren bekannten Umriß ab. Von diesem Relief zu der gemalten Darstellung ist nur ein Schritt. Der Bildabschluß der Grablegung auf dem Altar in Wismar[222]) (ca. 1480) wird ebenfalls von einer größeren Figurenreihe gebildet (nicht ganz so zahlreich wie in Stuer), von der sich auch nur die Madonna und der Jünger abheben. In diesen letzten Beispielen ist die Urform nur noch verhüllt vorhanden und die Reduktion

z. B. auf eine Darstellung wie die Mainzer[213]) Grablegung verlangt eine Nichtbeachtung des mannigfachen Beiwerks. Dann allerdings tritt die Beziehung klar zu Tage.

Diese Beispiele mögen als Endpunkt einer Entwicklung dienen, deren Tendenzen in der Einleitung klargelegt wurden.

Die letzten Darstellungen sind, wie es in dem Gang der Untersuchung öfters geschah, lediglich Vertreter einer Gattung, denn es war ja nicht die Absicht dieser Ausführungen, alle vorhandenen Wiedergaben der Grablegung Christi unbedingt einer mehr oder weniger eingehenden Erwähnung zu würdigen, sondern in erster Linie, Abbilder gleichen Formencharakters und gleichen künstlerischen Willens zu Typen zu vereinigen, ihre Herkunft, ihre innere und äußere Struktur einigermaßen zu erschließen und sie, soweit es ging, mit der allgemeinen geistigen Entwicklung in Verbindung zu bringen.

Anmerkungen.

1) Bertaux, Gazette des Beaux — Arts 1909.
2) Piper, F., Ueber d. christl. Bilderkreis, S. 60.
3) Migne, Patrologia latina, vol. 137, 493.
4) Acta Sanctorum Julii II, p. 103, 22.
5) Decretas authentica congr. sacrorum rituum 4, 431.
6) Martène, De antiquis ecclesiae ritibus lib. IV, cap. XXIII.
7) Ebenda.
8) Quellenschriften der Kunstgesch. N. F. VII. — Quellenbuch der Kunstgesch. d. Mittelalters ges. v. Jul. v. Schlosser.
9) Friedrich Schneider, Der heilige Bardo.
10) Siehe Anm. 8.
11) Die kunsthistorische Bedeutung des Titulus liegt vor allem darin, daß er längst zerstörte Kunstwerke bezeugt.
12) Bertaux, Gazette des Beaux — Arts 1909.
13) R. Frohning, Das Drama des Mittelalters.
14) Mône, Schauspiele des Mittelalters.
15) Ebenda.
16) Francesco Torracca, Il teatro dei secoli XIII, XIV, XV.
17) D'Ancona, Origini del teatro italiano.
18) Gabriel Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile.
19) La Piana, Le rappresentazioni sacre.
20) Journal des Savants 1848/49.
21) Gabriel Millet, Recherches.
22) Schlechte Abb. bei Millet, Fig. 483.
23) Omont, Facsimilés des miniatures de plus anciens Ms. grecs de la Bibl. nat. Pl. XXI.
24) Millet, Abb. 485.
25) Abb. bei Omont, Evangiles avec peintures byz. du XI. siècle.

26) Rott, Kleinasiatische Denkmäler.
27) Millet, Abb. 467.
28) Erwähnt bei Rott.
29) Macler, Manuser arméniens, J. XIII.
30) Millet, Abb. 524.
31) Millet, Abb. 532.
32) Millet, Abb. 533.
33) Millet, Abb. 535 u. 536.
34) Abb. bei Wulff, der Latmos in Wiegand: Millet.
35) Millet, Abb. 526.
36) Millet, Abb. 525.
37) Millet, Abb. 486.
38) Macler, T. XVII, fig. 38.
39) Macler, T. XXIV, fig. 56.
40) Millet, Abb. 560 u. 562.
41) Das Fresko von Watopädi auf dem Athos (16. Jahrhundert) läßt Johannes das Leichentuch ergreifen. Abb. 561 bei Millet.
42) Wilpert, Die röm. Mosaiken u. Malereien, II, S. 886, fig. 418.
43) Gravina, Il duomo die Monreale, T. 20 — B.
44) Florenz Accademia.
45) Wilpert, II, S. 883.
46) Strzygowsky, Spalato, ein Markstein der roman. Kunst bei ihrem Uebergang vom Orient nach dem Abendland, in „Studien aus Kunst und Geschichte, Festschrift für Fr. Schneider", Freiburg 1904, S. 328/29.
47) Heisenberg, Die Grabeskirche, S. 170 ff.
48) Wie auch Strzygowsky.
49) Daß das Ciborium ursprünglich ein Grabdenkmal bedeutete, läßt sich durch sprachliche Ableitung des Wortes erklären. Ciborium, griechisch κιβώριον ist ein semitisches Wort, syrisch kebora, hebräisch קֶבֶר = Grab. Die Griechen übernahmen es von den Syrern als κιβώριον. Die Vulgärsprache bediente sich dieses Wortes lange noch als Bezeichnung für Grab ohne Zusammenhang mit dem Altar. Von hier aus ging es in den lateinischen Sprachschatz über.
50) Wilpert, IV, T. 252 — 55.
51) Venturi, Storia dell'arte, III, S. 702, fig. 651.
52) Abb. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XIV, 1893.
53) Abgebildet bei A. F. Gori, Thesaurus veterum diptychorum, 1759, III, T. XIV. Diese etwas anti-

quarische Quelle bürgt nicht für den ursprünglichen Zustand der Darstellung. Manches ist vielleicht im Sinne des 18. Jahrhunderts verändert.

54) Sirén, Toskanische Maler, Abb. 54.
55) Sirén, Abb. 55.
56) Sirén, Abb. 57.
57) Sirén, Abb. 66.
58) Sirén, Abb. 10, 11.
59) Sirén, Abb. 9.
60) Millet, Abb. 542.
61) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1635 B.
62) Millet, Abb. 547.
63) Venturi, III, fig. 555.
64) Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums.
65) Es wäre hier am Platz, das Avigneser Bild des Simone Martini folgen zu lassen. Die eingehendere Besprechung, die es verlangt, rechtfertigt seine Herausstellung aus dem gegebenen Rahmen und seine gesonderte Behandlung.
66) Abb. Venturi, III, fig. 140.
67) Abb. Testi, La storia della pittura veneziana.
68) Sirén, Catalog of a Loan Exhibition, Nr. 43.
69) Abb. ebenda.
70) Abb. Collection of mediaeval & ren. paintings, Fogg art museum Harvard university Cambridge, 1919.
71) Taddeo Gaddi Grablegung Photo Brogi 6980.
72) Venturi, III, fig. 449.
73) Es war nur möglich, eine Abb. der Grablegung aus der Kirche Sta Maria ad Cryptas bei Fossa in Bertaux, L'Italie méridionale aufzufinden. Dort ist auch eine Skizze der Fresken von Sta Maria di Ronzano, die aber keine erkennbaren Einzelheiten liefert, während von den Fresken von San Pellegrino bei Bominaco keine Aufnahme erreichbar war.
74) Nach der Ansicht Bertaux u. Raimond van Marles, Bd. 1 seiner italienischen Malerei (History of italian paintings).
75) Abb. Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 1902.
76) Siehe weiter unten.
77) Abb. Klassiker der Kunst, Bd. Giotto.
78) Angesichts der Entstehung des Bildes auf französischem Boden könnte man an eine Analogie mit den pleureurs der französischen Plastik denken, die in mehr oder

weniger primitiver Form schon zu Simones Zeit existierten. Aber die abweichende Stellung, die für sie durchweg bezeugt ist, — sie stehen immer — und das Fehlen auch jeden späteren französischen Beispiels im Sinne von Simone Martini macht diesen Erklärungsversuch von vornherein äußerst fragwürdig, während das Vorhandensein italienischer Beispiele die italienische Descendenz bestätigt.

79) Abb. Collection of mediaeval & ren. paintings, Fogg art mus. Cambridge.

80) Hs. III, C. 18 des Berliner Kupferstick-Kabinetts.

81) Seltsamerweise findet sich in einer Handschrift der Athos-Schule vom Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts eine Beweinung, die vor dem Salbstein drei kleine gestikulierende Frauengestalten zeigt. Ihre Haltung unterscheidet sich von den italienischen durch die reine Profilstellung. Zwei folgen sich in gleicher Richtung mit erhobenen Händen, die dritte ist ihnen zugewandt und hält die Hand vor das Gesicht. VII, Abb. 39. Es entsteht die Frage nach dem Ursprung der Erfindung. Sind die Typen von Osten nach Westen, oder von Westen nach Osten gewandert?

82) Abb. Klassiker der Kunst, Band Rogier v. d. Weyden.

83) Sie ist als Rückenfigur des Vordergrunds ein Motiv Robert Campins.

84) Abb. Klassiker der Kunst, Bd. Fra Angelico.

85) Florenz, Bargello.

86) Florenz, Accademia.

87) Berlin, Depot des Kaiser-Friedrich-Museums.

88) Florenz, Accademia, Nr. 280.

89) Abb. Klassiker der Kunst, Bd. Michelangelo.

90) Chartres, Kathedrale, Westportal.

91) Bastard, Histoire de Jésu-Christe.

92) Gabriel Millet, Recherches etc., S. 499.

93) Koechlin, Les ivoires gothiques, Nr. 9.

94) S. C. Cockerell, Psalter und Stundenbuch des Isabella v. Frankreich, 46, f. 224.

95) Koechlin, Nr. 34.

96) Revue de l'art chrétien, 1913.

96a) Hier drängt sich ein Vergleich auf mit den zahlreichen, untereinander fast gänzlich übereinstimmenden Marientodreliefs an den Marienportalen der französischen Kathedralen. Chartres, Paris, Laon, auch Straßburg haben, — abgesehen davon, daß die Apostel eine

größere Hintergrundsstaffage bilden — eine den behandelten Grablegungen ähnliche Anordnung.

97) Vitry-Brière, T., X C, 2. Teil eines Altars aus dem Cluny-Museum.
98) Dalton, Catalog of ivory carvings, fig. 268.
99) Dalton, Catalog of ivory carvings, fig. 282.
100) Koechlin, Nr. 220 u. 819.
101) Dalton, Nr. 283.
102) Koechlin, Nr. 833.
103) Koechlin, Nr. 823 bis
104) Revue de l'art ancien et moderne, 1920, I., Blatt 38.
105) Illustr. from one hundred manuscrits in the library of H. Y. Thompson, Bd. 5, T. 21.
106) Koechlin, Nr. 787.
107) Abb. Mâle, L'art en France à la fin du moyen âge Paris, 1922.
108) Gazette des Beaux-Arts 1904/31.
109) Oesterr. Kunsttopographie, Bd. IX, S. 54, T. XII.
110) Les Petites Heures du Duc de Berry, Man. lat. 18014 der Bibl. nat. Paris. Abb. Gazette des Beaux-Arts 1904/31.
111) Abb. H. Bouchot, L' exposition des primitifs français, T. XVII.
112) Koechlin, Nr. 875.
113) Livre d'heures du Duc de Berry. Ms. de la Bibl. royale de Belgique, Abb. Musée des enlumineurs I.
114) Durrieu in „Les Arts anciens en Flandre".
115) H. Bouchot, L'exposition des prim. franc., T. VIII.
116) Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXII/1915, S. 304, fig. 20.
117) Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXII/1915, S. 282, fig. 2.
118) Koechlin, Nr. 959.
119) Schreiber, Biblia Pauperum.
120) Mâle, a. a. O., fig. 127.
121) Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg, Bd. 4, S. 234.
122) Hervorragende flämische Maler und Bildhauer befanden sich in französischen Diensten oder arbeiteten doch wenigstens für einen französischen Auftraggeber. Jean de Bruges, Hennequin de Lüttich, André Beauneveu befanden sich am Hofe Karls V., die beiden ersten ihm zu künstlerischen wie persönlichen Diensten verpflichtet, sie waren außer „peintres du roi" auch „valets

de chambre". Bei Philipp dem Kühnen versah Melchior Broederlam, der Maler der Karthause von Champmol, beide Dienste.

123) Abb. Revue de l'art ancien & moderne, XX/1906, S. 174.

124) Heiliges Grab in Soignies im Hennegau. Zeitschrift für bildende Kunst, 22, S. 37. Der Mangel an niederländischer Plastik überhaupt verbietet ja ein letztes positives wie negatives Urteil über den Grad des Einflusses auf die französischen großen Grablegungsgruppen.

125) Eine Vorstellung von den noch in Frankreich vorhandenen Gruppen gibt ein Aufsatz von Em. Déligniéres in der Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, Nr. 30/1906. Für die Picardie bestätigt er allein 19, ohne die möglicherweise vergessenen. Zum Schluß seiner Ausführungen steht eine Aufstellung von 126 Heiligen Gräbern, von denen bis zur Abfassung des Aufsatzes (also 1906) 15 nicht mehr existierten.

126. Abb. Mâle, fig. 75.

127) Abb. Mâle, fig. 76.

128) Abb. Vitry-Brière.

129) do.

130) do.

131) Mâle, fig. 74.

132) Les Arts 1904.

133) Abb. P. Vitry, Michel Colombe.

134) Abb. Vitry-Brière.

135) Abb. Mâle, fig. 73.

136) P. Vitry, S. 279.

137) Les Arts 1902, S. 35, u. 1905, S. 21.

138) Lutz-Perdrizet, Speculum humanae salvationis.

139) Venturi, Bd. 6, fig. 501.

140) do. fig.

141) Handschrift Cim. 13 des Kupferstich-Kabinetts in Berlin.

142) Abb. Zimmermann, Fuldaer Buchmalerei, S. 20.

143) Abb. Quellen und Abhandlungen zur Geschichte der Abtei und Diözese Fulda, Bd. 9, Sakram. Fuldense, herg. v. Richter u. Schönfelder, T. 23.

144) Staatsbibliothek Bamberg Ms. lit. 1 (A II 52), Bl. 68.

145) Zimmermann datiert Udine u. Göttingen gegen 975, Bamberg gegen 1000.

146) Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, T. XXXIII.
147) Bange, Bayrische Malerschulen, T. 66.
148) Vgl. Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst, Bd. I, S. 157.
149) Abb. Kraus, Codex Egberti, T. XI.
150) Abb. Leidinger, Die Miniaturen der Münchener Bibl.
151) Abb. Wölfflin, Bamberger Apocalypse u. Evangelienbuch.
152) Abb. Bonner Jahrbücher, Heft 47.
153) Abb. Goldschmidt, Bd. II, T. XI, IX, 173 a.
154) Abb. Swarzenski, Salzb. Malerei, Abb. 352.
155) do. do. Abb. 174.
156) do. do. Abb. 149.
157) do. do. Abb. 233.
158) do. do. Abb. 256.
159) Abb. Haseloff, Thüringisch-sächsische Malerschulen, Abb. 85.
160) Abb. Haseloff, Thüringisch-sächsische Malerschulen, Abb. 45.
161) Abb. des Berliner Kunsthist. Seminars.
162) Swarzenski, Abb. 272.
163) Carmesina, Der Altaraufsatz von Klosterneuburg, T. XXXII.
164) Falke-Frauberger, Schmelzarbeiten, T. 100.
165) Abb. Clemen, Roman. Monumentalmalerei in den Rheinlanden, S. 787, fig. 527.
166. Abb. des Berliner Kunsthist. Seminars.
167) Abb. Oidtmann, Glasmalerei.
168) do. fig. 176.
169) Abb. Oesterr. Kunsttopographie, IX, Salzburg, T. XVIII.
170) Abb. Matejcek, Passionale der Aebtissin Kunigunde, Bl. 8.
171) Lutz-Perdrizet, Speculum, T. 109.
172) Abb. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1901, S. 102, fig. 27.
173) Abb. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1901, S. 104, fig. 29.
174) Lutz-Perdrizet, T. 53.
175) do. T. 92.
176) Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1899, S. 141, fig. 7 u. 8.
177) München, Staatsbibl. cod. lat. 19414, Biblia pauperum. Aus Kloster Tegernsee.
178) Carmesina-Heider.

179) Hs. 78, D. 2 des Kupferstich-Kabinetts Berlin. Biblia pauperum von 1360.
180) München, Staatsbibliothek, cod. lat. 23426. Biblia pauperum gegen 1350 — 70.
181) Laib u. Schwarz, Bibl. paup. der Konstanzer Lyceums-Bibl.
182) Biblia pauperum aus dem Prämonstratenser Kloster Rheinfeld. Photogr. der Staatsbibl. Berlin, Handschr.-Abt.
183) R. Ernst, Böhm. Tafelmalerei, T. XXXII.
183a) Abb. bei Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, S. 41.
184) Lichtwark, Meister Franke.
185) Die Grablegung eines köln. Meisters im Kaiser-Friedrich-Mus., 1677 B (um 1420) wiederholt ebenfalls den Typus.
186) Schreiber, Manuel, Bd. VIII, Nr. 90.
187) Einsle, Biblia pauperum.
188) Kupferstich-Kabinett Berlin, unsignierte Holzschnitte, Schreiber, Nr. 523.
189) Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Kreis Unterfranken, XXII, S. 16, fig. 3. Vor dem Sarg kniet eine Frau, die trotz ihrer Eigenschaft als Stifterin einen sonst mit der Darstellung in Verbindung stehenden Platz erhält.
190) do. Oberpfalz und Regensburg, XIX, S. 92, fig. 69.
191) Julius Baum, Stuttgarter Katalog, fig. 71. Dort ist die Gruppe mit der gemalten plastischen Grablegung Rogier von der Weydens auf dem Marienaltar verglichen.
192) K.-K. Berlin, Unsignierter Holzschnitt, Schreiber, 531.
193) K.-K. Berlin, Bd. I der unsignierten Kupferstiche.
194) Manchmal fehlt sie auch und das Behältnis befindet sich in der Wand oder sonstigen unmittelbaren Umgebung.
195) Z. B. das Hlg. Grab in Gernrode, in Straßburg, in Halberstadt.
196) Abbildung und Einzelheiten über die Rekonstruktion in dem Aufsatz von Otto Schmitt, Freiburger Münsterblätter 1919.
197) do.
198) Lothring. Kunstdenkmäler, herg. von Hausmann, T. 54.

199) Illustr. Katalog der Sammlung von Gipsabgüssen des Zentral-Gewerbevereins für Rheinland u. Westfalen, herg. von H. Frauberger, T. 16.

200) Abb. Fribourg artistique, 1904/5.

201) Eine nicht unähnliche Form besitzt das leere Grab Christi aus dem 12. Jahrhundert in der Altertümersammlung in Stuttgart. Abb. bei Dalman, Das Grab Christi in Deutschland, T. I.

202) Kunstdenkmäler Sachsens, Dresden Stadt, Abb.

203) Elsäss. Kunstdenkmäler, herg. von Hausmann, T. 53.

204) do. do. do. do. T. 65.

205) do. do. do. do. T. 77.

206) Abb. Kunstdenkmäler Badens, Kreis Offenburg.

207) Abb. Kunstdenkmäler Badens, Kreis Freiburg.

208) Abb. Kunstdenkmäler Württemberg, Schwarzwaldkreis.

209) Die in Freiburg in der Schweiz mit dem Datum 1433 versehene große statuarische Grablegung kann ihrem Standort nach ebenso gut französischem wie deutschem Einfluß zugänglich gewesen sein. Sie vereint mit den Trägern, den drei Marien, Johannes und der Madonna noch zwei Engel mit Leidenswerkzeugen und vier schlafende Krieger. Die Anwesenheit der Engel könnte zugunsten einer deutschen Abhängigkeit angeführt werden, aber die Beigaben entsprechen nicht dieser Tradition. Die Grupppe steht in einer Kapelle, die der Karfreitagszeremonie als Schauplatz diente. Abb. Fribourg artistique, 1894/95, T. XX.

210) St. Katharina u. St. Michael; 1470 u. 1510. Die Uebereinstimmung der Figuren hinter dem Sarg mit denen des Reutlinger Grabs machen es wahrscheinlich, daß hier vielleicht auch einmal der Christus mit Joseph und Nikodemus vorhanden war.

211) Abb. Lothringische Kunstdenkmäler, T. 32.

212) Abb. des Kunsthistor. Seminars in Marburg.

213) Abb. Klingelschmidt, Magister Valentinus.

214) Abb. Klingelschmidt, Magister Valentinus.

215) Abb. Münzenberger, Mittelalterliche Altäre.

216) Abb. Kunstdenkmäler der Rheinlande, Bd. Köln II, 1, S. 379, fig. 261. Köln besitzt noch im Dom, Maria im Kapital, St. Gercon, drei großplastische Grablegungsgrupppen.

217) Hochaltar in Heiligenstädt, B.-A. Eggenfelden. Kunstdenkmäler Bayerns, Nieder-Bayern, VIII, S. 104, fig. 71.

218) Martinskirche in Amberg, Tumba des Pfalzgrafen Ruprecht Pipan, Abb. Kunstdenkm. Bayerns, Oberpfalz u. Regensburg, XVI, fig. 46; damit verwandt das stark zerstörte Relief der Pfarrkirche in Nabburg; Abb. Kunstdenkm. Bayerns, Oberpf. u. Regensbg., XVIII, B.-A. Nabburg.

219) Abb. Kunstdenkmäler Hessens, Kreis Worms.

220) Abb. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kr. Rees.

221) Abb. Kunstdenkmäler Mecklenburg-Schwerin, Bd. 5, S. 449.

222) Wismar St. St. Jürgen, Abb. Kunstdenkm. Mecklenburg-Schwerin, Bd. 2, S. 84.

Literatur.

Acta sanctorum Julii II.

D'Ancona, Alless., Origini del teatro italiano. 1. 2. Torino 1891.

Les Arts, 1902 u. 1904.

Bange, E. F., Eine Bayrische Malerschule des 11. und 12. Jhdts. München 1923.

Bastard, Auguste, Histoire de Jésus Christe. Paris 1879.

Baum, J., Stuttgarter Katalog: Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jhdts. Stuttgart-Berlin 1917.

Bertaux, Emile, l'Italie méridionale. Paris 1904.

Ders., in Gazette des Beaux Arts, 1909.

Bonner Jahrbücher, Heft 47.

Bouchot, H., L'exposition des primitifs français. Paris 1904.

Camesina, A., Der Altaraufsatz von Klosterneuburg, Wien 1860.

Camesina-Heider, Biblia pauperum v. St. Florian. Wien 1863.

Clemen, Paul, Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1905.

Cockerell, S. C., Psalter und Stundenbuch der Isabella von Frankreich. London 1905.

Collektion of mediaevel and ren. paintings, Fogg art museum Cambridge, Harvard university Cambridge, 1919.

Creizenach, W., Geschichte des neueren Dramas. Bd. 1. Halle 1911.

Dalman, G., Das Grab Christi in Deutschland. Leipzig 1922.

Dalton, O. M., Catalog of ivory carvings. London 1909.

Decretes authentica congr. sacr. rituum 4.

Dehio, G., Geschichte der deutschen Kunst. Berlin-Leipzig 1919.

Ders., Handbücher der Kunstdenkmäler Deutschlands. Berlin 1922.

Delignières, E., Réunion des Sociétés des Beaux Arts des départements. 1916.
Detzel, H., Christl. Ikonographie. Bd. 1. Freiburg i. B. 1894.
Durrieu, P., in Les Arts anciens de Flandre 2.
Einsle, A., Biblia pauperum. Wien 1896.
Ernst, R., Böhmische Tafelmalerei. Prag 1921.
Falke-Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt 1904.
Frauberger, Heinr., Illustrierter Katalog von Gipsabgüssen des Zentralgewerbevereins für Rheinland und Westfalen. Düsseldorf 1903.
Fribourg artistique, 1894/95, 1904/5.
Froning, R., Das Drama des Mittelalters. Stuttgart 1892.
Gay, L'Italie méridionale et l'empire byzantine. Paris 1904.
Gazette des Beaux Arts, 1904.
Glaser, Curt, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916.
Goldschmidt, A., Elfenbeinskulpturen. Berlin 1914.
Gori, A. F., Thesaurus veterum diptychorum. 1759.
Gravina, D. B., Il duomo di Monreale. Palermo 1859—69.
Haseloff, Arthur, Thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jhdts. Straßburg 1897.
Hausmann, S., Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler. Straßburg 1896—99.
Heisenberg, August, Die Grabeskirche und Apostelkirche. Bd. 1. Leipzig 1908.
Houvet, Etienne, La Cathédrale de Chartres.
Illustrations from one hundred man. in the library of H. Y. Thompson. London 1907—08.
Jähnig, K. W., Ztschr. f. bildende Kunst. Bd. 21 N. F.
Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1899, 1901, 1915.
Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. 1893, 1902.
Journal des Savants 1848/49.
Klassiker der Kunst, Band Giotto.
„ „ „ „ Fra Angelico.
„ „ „ „ Michelangelo.
„ „ „ „ Rogier v. d. Weyden.
Klingelschmidt, F. T., Magister Valentinus. Wiesbaden 1918.
Koechlin, Raymond, Les ivoires gothiques français. Paris 1924.
Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg i. B. 1895—1908.

Ders., Codex Egberti. Freiburg 1884.
Kunstdenkmäler des Freistaats Baden.
„ „ „ Bayern.
„ „ „ Hessen.
„ „ „ Mecklenburg-Schwerin.
„ „ „ Sachsen.
„ „ „ Württemberg.
„ der Rheinprovinz.
Laib-Schwarz, Biblia pauperum d. Lyceumsbibl. zu Konstanz. Zürich 1867.
Leidinger, Georg, Die Miniaturen aus Handschriften der Münchner Staatsbibliothek. München 1913.
Lichtwark, Alfred, Meister Franke. Hamburg 1899.
Lutz-Perdrizet, Speculum humanae salvationis. Leipzig 1907—09.
Macler, Fréd., Man. arméniens. Paris 1913.
Mâle, Emile, L'Art en France. Bd. I, II, III. Paris 1922—23.
Marle, R. van, Development of the Italian schools of paintings. Haag 1923—24.
Martène, Edm., De antiquis ecclesiae ritibus lib. 4. Antwerpen 1764—64.
Matejcek, A., Passionale der Aebtissin Kunigunde. Prag 1922.
Migne, J. P., Patrologia latina, Vol. 137.
Millet, G., Recherches sur l'iconographie de l'Evangile. Paris 1916.
Mône, F. J., Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846.
Münzenberger, E. F. A., Mittelalterliche Altäre. Frankfurt a. M. 1885—1904.
Musée des enlumineurs I.
Oesterreichische Kunsttopographie, IX.
Oidtmann, Heinr., Glasmalerei. Köln 1898.
Omont, Henri, Facsimilés des miniatures de plus anciens Ms. grecs de la Bibl. Nat. Paris 1902.
Ders., Evangiles avec peintures byz. du IX. siécle. Paris 1908.
Otte, Heinr., Handbuch der christlichen Kunstarchäologie. Leipzig 1883—84.
La Piana, Giorgio, Le rappresentazioni sacre. Grottaferrata 1912.
Piper, Ferd., Ueber den christl. Bilderkreis. Berlin 1852.
Quellen und Abhandlungen zur Geschichte der Abtei und Diözese Fulda. Bd. 9.
Quellenschriften der Kunstgeschichte. N.F. VII.

Revue de l'Art ancien et moderne 1906. 1920.
Revue de l'Art chrétien. 1913.
Ring, G., in Ztschr. f. bild. Kunst, 22.
Rott, Hans, Kleinasiatische Denkmäler. Leipzig 1908.
Schmidt, O., in Freiburger Münsterblätter, 1919.
Schneider, Fr., Der heilige Bardo. Mainz 1871.
Schreiber, W. L., Biblia pauperum. Straßburg 1903.
Ders., Manuel de l'amateur de la gravure. Berlin 1891—1911.
Sirén, Oswald, Toskanische Maler. Berlin 1922.
Ders., Catalog of a Loan Exhibition. New York 1917.
Strzygowsky, Josef, in Studien aus Kunst u. Geschichte, Festschr. f. Fr. Schneider. Freiburg i. B. 1906.
Swarzenski, Georg, Salzburgische Malerei. Leipzig 1908—13.
Testi, L., Storia della pittura veneziana Bergamo 1909.
Thieme-Becker, Künstlerlexikon. Leipzig 1907—20.
Torracca, Fr., Il teatro dei secoli XIII, XIV, XV. Firenze 1885.
Venturi, Adolfo, Storia dell' Arte III—VI. Milano 1901—15.
Vitry, P., Michel Colombe. Paris 1901.
Vitry-Brière, La sculpture française. Paris 1904.
Wetzer-Welte, Kirchenlexikon. Freiburg 1882—1903.
Wilpert, Josef, Die römischen Mosaiken und Malereien. Freiburg 1916.
Wölfflin, H., Die Bamberger Apokalypse. München 1918.
Wulff, O., Byzantinische Kunst (Hdb. d. Kunstw.). Berlin-Neubabelsberg 1913—17.
Ders., Der Latmos in Wiegand: Milet. Berlin 1906.
Zimmermann, Heinr., Fuldaer Buchmalerei. Halle 1911.

Lebenslauf.

Ich, Gertrud Simon, wurde am 14. II. 1894 als Tochter des Bankiers Eduard Simon in Mainz geboren. Ich besuchte die zehnklassige Mädchenschule dort und bereitete mich nach einer mehrjährigen Pause zum Abiturientenexamen vor, das ich im März 1919 am Realgymnasium zu Mainz bestand. Ich studierte darauf an den Universitäten Freiburg i. B. und Heidelberg Nationalökonomie, vertauschte dieses Studium aber mit dem der Kunstgeschichte, wozu ich mich an die Universitäten München, Berlin und Rostock begab. Meine Lehrer waren die Herren Professoren: Diehl, Liefmann, Mombert, Gothein, Lederer, Weber, Curtius, Wölfflin, A. L. Mayer, Wolters, Schmidt, Goldschmidt, Hildebrandt, Weißbach, Noack, Bruhns, v. Lücken und Mannstaedt.

Lithomount
Pamphlet
Binder
Gaylord Bros. Inc.
Makers
Syracuse, N. Y.
PAT. JAN 21, 1908

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 076147898